JOHN RUSKIN
WERKE BAND I

JOHN RUSKIN

AUSGEWÄHLTE WERKE IN VOLLSTÄNDIGER ÜBERSETZUNG

BAND I

BUCHSCHMUCK VON J. V. CISSARZ-DRESDEN

UMSCHLAGZEICHNUNG VON O. ECKMANN-BERLIN

JOHN RUSKIN

DIE SIEBEN LEUCHTER DER BAUKUNST

AUS DEM ENGLISCHEN VON
WILHELM SCHOELERMANN

MIT VIERZEHN TAFELN

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS, LEIPZIG 1900

Verzeichnis der Tafeln

1. Campanile des Giotto in Florenz 48
2. Ornamente von Rouen, St. Lo und Venedig 52
3. Teil der Kathedrale von St. Lo, Normandie 97
4. Masswerk von Caen, Bayeux, Rouen und Bauvais 105
5. Durchschnittene Verstäbungen 120
6. Kapitäl vom unteren Bogengang des Dogenpalastes in Venedig 162
7. Bogen von der Fassade der Kirche von San Michele in Lucca 170
8. Durchbrochene Ornamente von Lisieux, Bayeux, Verona und Padua 175
9. Fenster von der Ca'Foscari, Venedig 182
10. Masswerk und Leisten von Rouen und Salisbury 234
11. Balkon im Campo St. Benedetto, Venedig 252
12. Fragmente von Abbeville, Lucca, Venedig und Pisa 290
13. Teile eines Bogengangs an der Südseite des Doms von Ferrara 315
14. Skulpturen aus der Kathedrale von Rouen 324

ZUR EINFÜHRUNG

Die nachstehenden Ausführungen sind im wesentlichen eine kritische Bauphilosophie und enthalten Ruskins architektonisches Glaubensbekenntnis. Glaubensbekenntnisse beruhen auf persönlicher Empfindung und wollen als solche nachempfunden werden.

Ruskin ist bis jetzt in Deutschland nur durch auszugsweise Ubertragungen bekannt. Zu einer erschöpfenden Kenntnis seiner Personlichkeit schien dem Verleger eine ungekurzte Ausgabe, ausgestattet im Geist seiner Kunstauffassung geboten, und dieser Band bildet den Anfang einer in Vorbereitung befindlichen Auswahl seiner Werke auf ästhetischem Gebiete.

Der Titel (Seven Lamps of Architekture) umfasst etwas mehr, als der Inhalt giebt; genauer zutreffend wäre: „Die Sieben Leuchter der Gotik“, denn Ruskin ist in Gefühl und Charakter ganz Gotiker.

Goethe hat einmal von sich gesagt: „Mein Gemut neigt zur Ehrerbietung.“ Für Ruskin trifft das den Kern seines eigenen Wesens und Wollens. Auch sein Geist ist voller Ehrfurcht; dieses Bedürfnis nach Erkenntnis des Erhabenen ist das Leitmotiv seiner Schriften. Im Asthetisch-Schönen oft subjektiv-einseitig, sind seine Grundgedanken des Ethisch-Schönen immer umfassend und unanfechtbar. Hierin ruht das Dauernd-Lebendige seiner Werke. Alles ist bei Ruskin Redlichkeit, eine rauhe,

ruhrende Redlichkeit, rücksichtslos redlich au(
gegen sich selbst. Auch dieses Buch biet
Beispiele davon. Es enthält in der Theorie :
manche selbstverständliche und naive Ford
rung, die aber leider in unserer heutigen Ba
kunst — mit naiver Selbstverstandlichkeit u
erfüllt und unbeachtet bleibt. Es fehlt eb(
der Mut der Redlichkeit. Man braucht nur ·
lesen, was auf Seite 63* über Englands Ba
Unstil gesagt ist, und statt England Deutschla
zu setzen: es stimmt in allen Hauptpunkte

Das Gefährlichste, was wir jetzt thun konn
und in einigen übereifrigen Kreisen schon thu
ist, auf Ruskin als den unfehlbaren Orakelma
zu schwören, weil er aus England kommt. W
Deutsche schwanken noch zwischen Anglomar
und Anglophobie haltlos hin und her. Es wi
Zeit, dass wir uns auf uns selbst besinn
und den Unterschied zwischen lernen u
nachmachen begreifen. Ruskin war seine
Volke ein Erzieher; uns kann er das nic
sein. Wohl aber ein Anreger.

Dies Buch ist für den Kunstsuchenden, nic
fur den Kunstwissenden geschrieben. Wer r
dem Buch in der Hand Architektur-„Kenne
werden will, soll es lieber gleich ungeles
lassen. Ruskins Landsleute findet man we
hie und da mit seinen Werken in den Bild
galerien oder auf hohen Schlossruinen, wo
sich seiner als eine Art „Baedeker“ bedien

* „Der Leuchter der Wahrheit“, § 5

Wir brauchen das nicht nachzumachen. Nicht als Aufschlageregister, sondern als lebendige Persönlichkeit wollen wir ihn nehmen, dann werden wir Glück und Gewinn aus ihm ziehen. Nicht Lehrer des Bauens, aber Mehrer und Verehrer des lebendigen Schauens sei er für uns.

Wir aber brauchen eine heimatliche Bauweise, eine lokale Baukunst thut uns not. Ein großer, schöpferischer Baukünstler, der uns wieder durch Thaten und Beispiele zeigt, wie wir deutsch und volkstümlich und zugleich zeitgemäß praktisch bauen können, jede Stadt und jede Stammesgemeinschaft selbständig aus ihren Lebensbedingungen und Überlieferungen heraus, so dass das Bauen eine Sprache wurde, die von der Volksseele verstanden wird: ein solcher Architekt würde eine That vollbringen, die, im Gegensatz zu der bisher üblichen Baustilgelahrtheit, mit Luthers deutscher Bibelübersetzung verglichen werden und auch eine ähnliche Wirkung und Bedeutung haben konnte. Es sind bereits Ansatze vorhanden. Dass sie eine ungehemmte Entfaltung finden, immer tiefere Wurzeln schlagen und weitere Kreise zur Mitwirkung heranziehen mogen, dazu trage auch dieses Buch Ruskins bei. Wer es mit ernster Hingebung liest und die Zeichnungen zum Vergleich heranzieht, wird eine innere Bereicherung und Anregung erfahren, die zum Weiterdenken und Weiterschaffen wertvoll für unsere Zukunft sind.

Kiel, im Juli, 1900 W. Schölermann

VORWORT

Die Aufzeichnungen, welche den folgenden Abhandlungen als Grundlagen dienen, wurden ziemlich eilig zusammengestellt während der Vorbereitung eines Abschnittes zum dritten Bande meiner „Modernen Maler“. Durch eigene Beobachtung in jedem einzelnen Falle erworben, mögen auch den ausubenden Architekten manche Einzelheiten willkommen sein, während ich gewärtig sein muss, hinsichtlich der daraus abgeleiteten Urteile und Meinungen dem Vorwurfe der Anmaßung zu begegnen, dem der Schriftsteller kaum entgehen kann, der in etwas lehrhaftem Tone über eine Kunst spricht, die er niemals ausgeübt hat. Es konnen aber Umstande eintreten, wo man zu lebhaft empfindet, um schweigen zu durfen, möglicherweise auch zu stark und tief, um ganz im Unrecht zu sein. Meine Anmaßung ist mir sozusagen aufgezwungen worden, denn ich habe zu sehr gelitten unter der Vernachlässigung und Zerstörung derjenigen Baukunst, die ich am meisten liebe, wie unter der Errichtung solcher, die ich nicht lieben kann, um ängstlich zu überlegen, wie weit ich die Bescheidenheit

verletzt habe durch die Befürwortung der einen, oder die Geringschätzung der anderen Richtung. Ich glaubte um so „unvorsichtiger“ in der Zuversicht meiner Meinungsaußerung sein zu dürfen, als in der jetzt herrschenden Unsicherheit und dem Widerstreit baukünstlerischer Begriffe eine bestimmte Ansicht nützlich und erfrischend sein mag, obwohl sie in vielen Punkten irrt, gleichwie Unkraut nutzlich sein kann, wenn es auf einer Sandbank wächst.

Vielleicht wird der Leser überrascht sein über die verhältnismaßig kleine Anzahl von Bauwerken, auf welche Bezug genommen worden. Es muss darum gleich hervorgehoben werden, dass der Zweck der Arbeit die Feststellung von Grundprinzipien, nicht eine Abhandlung über die gesamte Baukunst Europas ist. Was an Beispielen genannt wurde, gehört entweder zu den von mir besonders verehrten Bauwerken, oder zu den Bauschulen, die bisher nach meinem Dafürhalten nicht so beachtet und geschatzt worden sind, wie sie verdienen. Ich hatte mit derselben Ausführlichkeit, wenn auch ohne die Genauigkeit und Sicherheit eigener Beobachtung, Proben der Architektur Egyptens, Indiens und Spaniens geben konnen, neben denen aus der romanischen und gotischen Periode Italiens. Aber meine Vorliebe und Erfahrung fuhrten mich unwiderstehlich zu der großen Reihenfolge ebenso

mannigfaltiger wie herrlich durchgeistigter Schulen, die, gleich einer Wasserscheide christlicher Baukunst, von der Adria bis an die Küsten Northumberlands reicht, begrenzt durch die unreinen Abarten der Baustile Spaniens einerseits, und Deutschlands andererseits — und als Mittelglieder dieser Kette, wie zugleich Gipfelpunkte des Schaffens, habe ich zunachst die Stadte des Arnothales betrachtet, als der reinste Ausdruck des romanischen und gotischen Stils in Italien, dann Venedig und Verona als durch byzantinische Einwirkungen gefarbte Gotik; endlich Rouen mit den benachbarten normannischen Städten, Caen, Bayeux und Coutances, als Vertreter des ganzen Umfangs und Spielraums nordischer Baukunst, vom Romanischen bis zum spätgotischen Flammenstil (Flamboyant).

Ich hatte gehofft, mehr Beispiele aus der frühen Englischen Gotik geben zu konnen, habe es aber stets unmoglich gefunden, in den kalten Raumen unserer Kathedralen zu arbeiten, wogegen der Aufenthalt in den festländischen, durch die Lampen, Weihraucherungen und taglichen gottesdienstlichen Handlungen immer ertraglich gemacht wird. Im vergangenen Sommer unternahm ich eine Pilgerfahrt nach unseren einheimischen Altären und begann mit der Salisbury Kathedrale. Wenige Tage Arbeit reichten hin, meine Gesundheit zu schwachen, so dass ich diesen

Umstand als einen Milderungsgrund anführen darf für die mangelnde Vollständigkeit und Gründlichkeit dieser Untersuchungen.

Für die hastige und unvollkommene Ausführung der Tafeln bitten wir den Leser um Nachsicht. Da ich zur selben Zeit noch mit wichtigeren Arbeiten beschäftigt war und nur den Wunsch hatte, meine Meinungen und Urteile durch die Zeichnungen klarer zu veranschaulichen, so habe ich mehrfach selbst dieses bescheidene Ziel ganz verfehlt; es kommt vor, daß der Text (gewöhnlich vor der Fertigstellung der Illustration geschrieben) naiver Weise Dinge als schön oder erhaben beschreibt, die auf der Zeichnung als flach erscheinen. In solchem Falle bin ich dem Leser dankbar, wenn er das Lob auf die Architektur und nicht auf die Illustration bezieht.

Soweit wie es ihre Unfertigkeit und Roheit aber zulasst, sind die Platten doch wertvoll da sie entweder Copien von Aufzeichnungen sind, die an Ort und Stelle gemacht wurden, oder (Abbild. IX. und XI.) nach Daguerreotypen vergrössert und angepaßt, die unter meiner Aufsicht aufgenommen wurden. Ungunstiger Weise macht die große Entfernung des Erdbodens von dem Fenster auf Abbild. IX. selbst die Daguerreotypen undeutlich; ich kann daher auch nicht fur die Genauigkeit der musivischen Details burgen, insbesondere für die das Fenster umgebenden, bei denen ich aber vermute,

daß sie in Wirklichkeit reliefartig geschnitzt sind. Die allgemeinen Verhältnisse sind indessen sorgfältig beobachtet, die Spiralen der Säulenschafte genau gezählt und die Wirkung des Ganzen ist dem Eindrucke des Dinges selbst stets so nahe gebracht, wie es zum Zwecke der Illustration als Beispiel notwendig erscheint. Für die Genauigkeit alles Übrigen kann ich aufkommen, selbst bis zu den Spalten und Rissen der Steine und der Zahl derselben; obwohl die Lockerheit der Zeichnungsart und der malerische Charakter — der notwendig gegeben ist durch das Bestreben, alte Bauwerke so darzustellen wie sie wirklich erscheinen — vielleicht die Glaubwürdigkeit architektonischer Wahrhaftigkeit herabzusetzen geeignet erscheint, so würde doch solche Annahme ungerecht sein.

Die Buchstabenbezeichnungen, welche in den vereinzelten Beispielen, wo Durchschnitte vorkommen, gebraucht sind, mögen etwas undeutlich in den Hinweisen des Textes erscheinen, erweisen sich aber im Ganzen als bequem. Die Linie, welche die Richtung eines Durchschnittes angiebt, wird, wenn der Schnitt symmetrisch ist, durch einen Buchstaben bezeichnet, a; der Durchschnitt selbst durch denselben Buchstaben mit einem Strich darüber, $\bar{a}$. Ist aber der Durchschnitt unsymmetrisch, so wird seine Richtung durch zwei Buchstaben bezeichnet, a. a_2 an den Endpunkten, und der wirkliche Schnitt durch die gleichen Buch-

staben mit Strichen darüber, $\bar{a}$, $\bar{a}_2$, an den entsprechenden Endpunkten.

Was die Lehrsprüche betrifft und die gesperrt gedruckten Stellen, so wird der Leser sie bei aufmerksamer Beachtung nützlich finden; denn wenn diese zunächst als Anhaltspunkte erfasst und durchdacht sind, wird der übrige Teil des Buches auch klar und zusammenhängend erscheinen: sonst möchte das Ganze nur als ein Dunst schöngesetzter Worte erscheinen und darum ohne praktischen Nutzen gelesen werden.

Brantwood, Coniston, im Mai, 1880.

EINLEITUNG

Vor einer Reihe von Jahren kam ich in einem Gespräch mit einem Maler (Mulready), dessen Werke gegenwärtig in England vielleicht die einzigen sind, welche vollendete Zeichnung mit Farbenpracht vereinigen, auf die Frage, durch welche Mittel und Wege diese Einheit am sichersten zu erreichen sei. Die Antwort war so bestimmt wie umfassend: — „Wissen, was man zu thun hat, und es thun“ —, umfassend nicht nur im Hinblick auf den einen Kunstzweig, auf den sie sich bezog, sondern als die Grundbedingung des Erfolges in jeder Richtung menschlichen Strebens. Denn ich glaube, dass Misserfolge weit seltener auf Unzulänglichkeit der Mittel oder Hast in der Arbeit zurückzuführen sind, als auf Unklarheit der Begriffe über Das, was gethan werden soll. Obwohl es zu Spott und selbst Tadel Anlass geben kann, wenn Menschen sich vornehmen und einbilden, irgend eine Vollkommenheit zu erreichen, welche die kühlabwägende Vernunft mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln als unerreichbar erscheinen lässt, so wäre es ein

noch verhängnisvollerer Irrtum, wenn wir aus überängstlicher Erwägung unsere ursprüngliche Eingebung verkümmern ließen, oder, was nicht ausgeschlossen, überhaupt die Erkenntnis des Vollkommenen und Guten dadurch hinderten oder beschrankten.

1. Lehrspruch
Wir können stets fühlen, was recht, aber nicht immer wissen, was möglich ist

Vor allem müssen wir dies im Auge behalten: während des Menschen Vernunft und Gewissen, durch Offenbarung gestützt, sobald sie auf Ernstes gerichtet sind, stets hinreichen, ihm die Erkenntnis des Rechten zu vermitteln, weder Vernunft noch Gewissen noch Gefühl jemals ausreichen (weil sie nicht dazu bestimmt sind) um darüber zu entscheiden, was möglich ist. Denn der Mensch kennt weder seine eigene Kraft noch die seiner Genossen, weder die Macht und Zuverlässigkeit seiner Verbündeten, noch die seiner Gegner. Das sind Dinge, über die seine Schlüsse durch Leidenschaft getrübt, oder durch Unwissenheit beschränkt werden können; aber es ist seine eigene Schuld, wenn er es zulässt, dass sie seinem Pflichtbewusstsein und Willen zum Rechten

hindernd in den Weg treten. Soweit ic Einblick gewinnen konnte in die Ur sachen der zahllosen Misserfolge, dene kluggeistige Menschen — insbesonder in politischen Dingen — ausgesetzt sinc so scheinen sie mir am häufigsten au dem einzigen Irrtum zu entspringer dass die Nachfrage nach den imme zweifelhaften und oft ganz unerklä lichen Verhältnissen der Widerstands fähigkeit, Gelegenheit oder Ungeleger heit der Umstände, stets die Entschlie ßung hinausschiebt, wenn nicht völli aufhebt, für Das, was allein wünschens wert und gerecht ist. Darum darf e uns nicht Wunder nehmen, dass o die kühlabwägende Berechnung unser Macht uns mit unseren Mangeln nur z leicht aussöhnt, ja sogar zu dem folge schweren Trugschluss verleitet, d denkbarste Machterweiterung unser Ich sei an sich schon gut, oder mit a dern Worten, dass bei bedingungslos Willkür die Schadigung anderer unve meidlich sei, dass also die Notwendi keit des Schadlichen dasselbe unscha lich mache.

Was für die menschliche Weltklugheit g das scheint mir auch anwendbar auf die a

gesprochen weltkluge Kunst des Bauens. Alle Elemente der Technik wie der Einbildungskraft so innig verschmelzend, wie in der Menschheit Seele und Körper verschmolzen sind, zeigt sie denselben unausgeglichenen Hang zum Vordringen des Niederen über das Erhabene, zum Überwiegen des konstruktiven über die Reinheit und Einfachheit des gedanklichen Elements. Dieser Hang nimmt, wie jegliche Art des Materialismus, mit unserer fortschreitenden Epoche zu, und die einzigen Gesetze, die ihm einen Damm entgegensetzen konnten, werden, da sie leider auf engherzigen Parteivorurteilen begründet sind, schon einerseits mit Geringschatzung als veraltet, andererseits mit Trotz als tyrannisch angesehen, und sind darum ungeeignet, den neuen Formen und Zwecken zu dienen, welche die Forderungen des Tages bringen. Wie mannigfaltig diese Forderungen werden können, ist unberechenbar; seltsam und ungeduldig scheinen sie aus jedem Schatten einer Veranderung plotzlich hervorzutreten. Wie weit es möglich ist, ihnen gerecht zu werden, ohne wesentliche Eigenschaften der architektonischen Kunste zu opfern, kann durch vereinzelte Beobachtung und Berechnung nicht erkannt und bestimmt werden. Es giebt kein Gesetz, kein auf Überlieferung begrundetes System, das nicht in einem Augen-

blicke umgestoßen werden kann, durch das Vordringen einer neuen Lebensbedingung oder die Entdeckung eines neuen Materials. Die verständigste, wenn nicht einzige Methode, die Gefahr einer vollständigen Auflösung von allem, was systematisch und folgerichtig in der Praxis oder von ehrwürdigem Ansehen im Urteil ist, abzuwenden, besteht darin, vorlaufig unsere Bemühungen ganz einzustellen, Mißbrauche, Beschränktheiten und Bedurfnisse im einzelnen zu bekämpfen und statt dessen zu untersuchen und zu bestimmen, worin die dauernden, allgemein gültigen und unwiderlegbaren Gesetze menschlichen Strebens bestehen, — Gesetze, die im Wesen, nicht im Wissen des Menschen begründet sind und darum die Unveranderlichkeit des einen in so hohem Grade besitzen, dass sie weder durch die Zunahme noch Verminderung des andern beruhrt und verletzt werden konnen.

Derartige Gesetze, die einer besonderen Kunst eigentümlich waren, giebt es vielleicht nicht; ihre Tragweite umspannt notwendigerweise den ganzen Horizont menschlicher Thatigkeit; dennoch giebt es abweichende Formen und Verrichtungen in jedem Gebiet, und der Umfang ihrer Gultigkeit kann ihrer Bedeutung keinenfalls Abbruch thun. Es ist nun meine Aufgabe gewesen, den der Baukunst eigen-

tümlichen Erscheinungsformen derselben Gesetze nachzugehen und wenn sie, wie behauptet, nicht nur vor Irrtümern bewahren, sondern die Bürgschaft jeglichen Erfolges sein sollen, so glaube ich nicht zu viel für sie zu beanspruchen, wenn ich sie die Leuchter der Baukunst nenne*.

2 Lehrspruch
Alle geschriebenen Gesetze sind Erläuterungen des Sittengesetzes

Wir haben gesagt, dass es keinen Zweig menschlicher Thätigkeit giebt, dessen unveränderliche Gesetze nicht in Übereinstimmung sind mit jeder andern Art menschlichen Strebens. Mehr noch: Genau in dem Maße, wie wir irgend eine Gruppe dieser praktischen Gesetze zur Sicherheit und Einfachheit zusammenfassen, sehen wir sie über die bloße Ähnlichkeit und Übereinstimmung hinauswachsen und zum thatsächlichen Ausdruck werden für die Nerven und Bindeglieder jener mächtigen Urgesetze, welche die sittliche Welt regieren. Wie gering und unbedeutend auch immer die

* „Dein Gesetz ist das Licht."
„Deine Welt ist ein Leuchter zu meinen Füßen." Das Wort „Lamp" gebraucht Ruskin in der Siebenzahl, im Sinne der sieben mystischen Leuchter in der heiligen Schrift.

einzelne Handlung sein mag, in ihrer guten Ausführung liegt etwas, das Gemeinschaft hat mit dem edelsten Ausdrucke männlicher Tugend; und die Wahrhaftigkeit, Entschlossenheit und Mäßigung, die wir als Merkmale geistiger Wesenheit achten und ehren, uben auf die Werke der Hand einen ableitenden, stellvertretenden Einfluss aus, ebenso wie auf die Bewegungen des Körpers und die Thatigkeit des Denkens.

Die Aussicht auf das kommende Jahrhundert ist dunkel und voller Ratsel, und die Masse des Übels, gegen das wir zu streiten haben, nimmt zu wie ausfließendes Wasser. Jetzt ist nicht die Zeit fur eitle Gedanken uber Metaphysik oder die müßige Unterhaltung in den Künsten. Die Gotteslasterungen der Erde tönen immer lauter und ihre Leiden häufen sich von Tag zu Tag; und wenn es sich ziemt, mitten im harten Kampf und Mühen, an denen jeder gute Mensch berufen ist zu ihrer Niederhaltung oder Linderung teilzunehmen, einen Augenblick inne zu halten, um einen Gedanken, ein Aufheben des Fingers

3. Lehrspruch
Die Kunst unserer Tage soll nicht üppig, noch die Metaphysik selbstgefällig sein

in irgend einer Richtung zu thun, die abseits der allernächsten und drückendsten Notwendigkeit liegt, so sind wir verpflichtet, den Fragen, womit wir ihn beschäftigen wollen, in dem Geiste entgegen zu treten, der seinem Gemüt entspricht, in der Hoffnung, dass weder sein Eifer noch seine Nützlichkeit beeinträchtigt werden durch die Entziehung einer Stunde, die ihm gezeigt hat, wie selbst solche Dinge, die gleichgültig, mechanisch und verächtlich schienen, zu ihrer Vollkommenheit der Erkenntnis und Mitwirkung jener heiligen Grundsätze des Glaubens, der Wahrheit und des Gehorsams bedürfen, deren Bethatigung er sein Leben geweiht hat.

I. BETRACHTUNG

Der Leuchter der Aufopferung

4. Lehrspruch
Alle Baukunst bezweckt eine Einwirkung auf den Geist, nicht nur einen Schutz für den Körper

Architektur ist die Kunst, welche die vom Menschen zu jedwedem Zwecke errichteten Bauwerke so anordnet und schmückt, dass ihr Anblick geeignet ist, zur Kraft, Gesundheit und Freude seiner Seele beizutragen.

Es ist notwendig, gleich von Anfang an, zwischen Baukunst (Architektur) und Bauen schlechthin zu unterscheiden*.

Bauen — wörtlich bekräftigen — wird nach allgemeiner Übereinstimmung als diejenige Thätigkeit bezeichnet, welche die Teile eines

* Die Trennung ist etwas steif und ungelenk im Ausdrucke, aber nicht im Gedanken, und auch ganz genau, obwohl steif, im Ausdruck. Durch den Hinzutritt der seelischen ἀρχή — in dem Sinne wie Plato das Wort gebraucht — unterscheidet sich erst die Baukunst von einem Wespennest, einem Rattenloch oder einer Eisenbahnstation.

Gebäudes oder Behalters zusammenfügt. Wir haben den Kirchenbau, den Hausbau, den Brückenbau, den Schiffsbau und den Wagenbau. Ob ein Bau steht, der andere schwimmt, der dritte auf Rädern rollt oder auf eisernen Trägern oder Sprungfedern ruht, macht keinen wesentlichen Unterschied in dieser Kunst, wenn man sie so nennen darf. Die Personen, welche sie ausüben, sind je nachdem Baumeister für Kirchen, Schiffe, oder was es sonst sein mag. Aber Bauen wird durch die bloße Festigkeit und Dauerhaftigkeit des Gebauten noch nicht Architektur; ebensowenig wie Das Architektur ist, was eine Kirche entstehen und zur Aufnahme einer bestimmten Anzahl Personen zur Abhaltung bestimmter gottesdienstlicher Handlungen geeignet erscheinen lässt; oder was einen Wagen angenehm und bequem, einen Dampfer schnell fahren macht. Damit soll nicht gesagt sein, dass dieser Ausdruck nicht auch erlaubtermaßen auf solche Thätigkeit angewandt wird (wie wir von einer Schiffsbaukunst sprechen); aber in dieser Anwendung hört die Architektur auf, eine der schonen Künste zu sein. Es ist daher von Nutzen, die Gefahr ungenauer Namengebung und damit die Verwirrung zu vermeiden, die eintreten kann und haufig eingetreten ist, wenn die Prinzipien, die dem Bauhandwerke angehören, ohne strenge Schei-

dung auf das Gebiet der wirklichen Baukunst übertragen werden.

Wir wollen demnach sofort das Wort nur auf die Kunst beschränken, die, obwohl sie als unzertrennliche Bedingung die Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit des Gebäudes zugiebt und einschließt, seiner äußeren Gestalt gewisse Eigenschaften aufprägt, die schön, anmutig oder ehrwürdig, im Übrigen aber entbehrlich sind. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, dass Niemand die Gesetze architektonisch nennen würde, welche die Höhe einer Brustwehr oder die Anlage einer Schanze oder Bastei bestimmen. Wenn aber die Steinbrüstung dieser Bastei entbehrlichen Zierat, wie eine Auskehlung am Sims, trägt, so ist das Architektur. Ebenso wäre es unzulassig, Schloßzinnen mit Schießscharten architektonisch zu heißen, so lange sie nur aus einer vorspringenden Galerie mit offenen Zwischenraumen bestehen, die durch vorgeschobene Massen gestützt werden. Sobald aber diese vorgeschobenen Massen unterhalb behauen und zu Schichten gerundet sind, was nicht notig ist, oder wenn die Kröpfungen der Zwischenräume zu Kranzleisten gewölbt oder dreigeteilt in kleeblattförmiger Verzierung wären, dann wäre das Architektur. Es mag nicht immer leicht sein, die Scheidungslinie überall genau zu

ziehen, weil es wenige Gebäude giebt, die nicht eine Beimischung von Architektur aufzuweisen vermögen; es kann auch keine Baukunst geben, die nicht auf der Grundlage des Bauens, keine gute Baukunst, die nicht auf der Grundlage des guten Bauens beruht; aber es ist ganz leicht und sehr notwendig, die Begriffe auseinander zu halten und vollkommen zu erkennen, dass die Architektur nur mit den Teilen eines Bauwerks zu thun hat, welche über und jenseits seines gewöhnlichen Nutzens stehen. Ich sage seines gewöhnlichen, weil ein Bauwerk, das zu Ehren Gottes oder zur Erinnerung an Menschen errichtet ist, sicherlich den Nutzen hat, den seine architektonische Schönheit und Ausschmückung bezweckt, aber nicht den Nutzen, der den Grundriss und seine Einzelheiten, infolge unvermeidlich gegebener Bedingungen, beschränken oder begrenzen konnte.

§ 2. Wirkliche Baukunst kann demnach in fünf natürliche Gebiete eingeteilt werden:

Religiöse: umfasst alle Bauwerke, die zu Gottes Dienst und Ehren errichtet werden.

Gedenkende: umfasst sowohl Gedenksteine, und Standbilder wie Grabdenkmaler.

Bürgerliche: umfasst alle Gebäude, die von Gemeinden, Genossenschaften oder Nationen zum Zwecke gemeinschaftlicher Benutzung —

zur Arbeit oder zum Vergnügen — errichtet werden.

Kriegerische: umfasst alle öffentlichen Verteidigungsbauwerke.

Häusliche: umfasst jede Art von Wohngebäuden.

Von den Grundsätzen, die ich zu entwickeln und klarzulegen versuchen möchte, während sie sämtlich auf jede Stufe und jeden Stil der Kunst anwendbar sein müssen, haben einige, insbesondere die, welche mehr anregend als Richtung gebend sind, nähere Beziehungen zu bestimmten Arten von Bauwerken; unter diesen möchte ich an erster Stelle den Geist hervorheben, welcher, obwohl er alle beeinflusst, ganz besonders auf die Architektur der Andacht und Erinnerung Bezug hat — jenen Geist, welcher köstliche Dinge darbringt, einfach weil sie köstlich sind; nicht als unbedingt notwendig für das Gebäude, sondern als Darbietung, Abtretung und Aufopferung Dessen, was uns selber des Besitzes wert erscheint. Es will mich bedünken, dass dieses Gefühl heutzutage nicht nur Denen fast völlig mangelt. welche Andachtsbauwerke fördern, sondern dass es sogar als ein gefährliches, vielleicht verbrecherisches Prinzip von vielen unter uns angesehen wird*.

* Die besondere Art selbstischer und unfrommer

§ 3. Nun also, zum Ersten, um diesen Leuchter oder Geist der Aufopferung zu erklären: ich sagte, dass er uns antreibt, köstliche Dinge darzubringen einfach deshalb weil sie köstlich, nicht weil sie nützlich oder notwendig sind. Es ist der Trieb, der von zwei Marmortafeln, die gleich schön, gleich dauerhaft und passend sind, die kostspieligste wählen würde, weil sie die kostspieligste ist; oder von zwei Arten Zierschmuck, gleich wirksam, den reicher ausgearbeiteten, damit er im gleichen Sinne einen größeren Aufwand an Gedanken und Kosten darstelle. Er ist dementsprechend sehr unüberlegt und begeisterungsfähig, und vielleicht weniger negativ begrenzt als sein Gegenstück, der vorherrschende Geist moderner Zeiten, welcher die größtmöglichsten Wirkungen mit den kleinmöglichsten Ausgaben zu erreichen sucht.

Von diesem Gefühle giebt es zwei deutlich unterscheidbare Formen; die erste: der Wunsch, Selbstverleugnung zu üben lediglich um der Selbstzucht willen, ausgedrückt durch den Verzicht auf geliebte oder erwünschte Dinge, ohne

Prachtentfaltung, welcher sich die Glasarbeiter als Reklamemittel bedienen, indem sie bemalte Glasfenster als Zeichen persönlicher Erinnerung anstatt religiöser Andacht im Schaufenster aufstellen, ist eine der verwerflichsten, weil auffallendsten, und stolzesten Heucheleien unserer Tage

dass ein besonderer Zweck damit verknupft wäre; die zweite: der Wunsch, einen Andern durch die Kostbarkeit eines Opfers zu ehren oder zu erfreuen. Im ersten Falle wird die Ausübung geheim oder öffentlich sein, aber meistens und am angebrachtesten geheim; während im letzteren Falle die Handlung gemeinhin und vorzugsweise öffentlich geschieht. Nun mag es ja wohl Manchem unnütz erscheinen, Selbstverleugnung um ihrer selbst willen zu üben, wenn sie um vieler Dinge willen täglich und stündlich in weit höherem Grade notwendig wäre, als wir sie auszuüben pflegen. Aber ich glaube, dass gerade darum, weil wir sie nicht hinreichend als eine Wohlthat an sich betrachten und anerkennen, wir so geneigt sind, ihre Forderung an uns zu überhören, wenn sie gebieterisch wird, und zu überlegen und zu berechnen, ob das Andern zugedachte Gute die Hohe des eigenen Verzichts ausgleicht, anstatt mit froher Bereitwilligkeit die Gelegenheit zur Aufopferung als einen persönlichen Vorteil zu ergreifen.

In dem zweiten Gebiete, das in besonderer Beziehung zu den Kunsten steht, unterliegt das Gefühl noch einer eigentumlichen Form des Zweifels; es hängt nämlich in erster Linie ab von unserer Stellung zu der großen Frage Kann die Gottheit durch die Darbringung ma-

terieller Wertgegenstände geehrt werden, oder überhaupt durch irgend eine eifrige Bemühung, die nicht von unmittelbarem Nutzen für die Menschheit ist?

Denn, achten wir darauf, es handelt sich hier nicht um die Frage, ob die Lieblichkeit oder Großartigkeit eines Bauwerkes einem ethischen Zwecke entspricht oder nicht; es ist nicht das Resultat der Bemühung, sondern die bloße Kostbarkeit, von der wir ausschließlich sprechen. — Stoff, Arbeit und Zeit: sind diese, fragen wir, ungeachtet des Erfolges, annehmbare, gottgefällige und Gott ehrende Opfer? So lange wir diese Frage der Entscheidung unseres Gefuhls, unseres Gewissens oder dem bloßen Verstande überlassen, kann sie nur widerspruchsvoll oder unentschieden beantwortet werden; eine erschopfende Antwort ist nur möglich, nachdem wir uns uber eine ganz andere Frage klar geworden sind: ob die Bibel in Wirklichkeit ein Buch, oder zwei Bücher umfasst, und ob das Wesen Gottes im Alten Testament eine andere und verschiedene Offenbarung gefunden hat, als im Neuen.

§ 4. Es ist eine ganz sichere Wahrheit, dass, obwohl die gottlichen Verordnungen, die zu einer gegebenen Zeit der menschlichen Entwicklungsgeschichte für besondere Bestimmungen erlassen wurden, durch dieselbe göttliche

Macht an einem anderen Zeitpunkte wieder aufgehoben werden können, dennoch das Wesen Gottes, durch irgend eine vergangene oder bestehende Verordnung ausgedrückt, niemals verschieden oder als verändert angesehen werden kann durch die etwaige Aufhebung solcher Verordnungen. Gott ist Einer und Derselbe und dieselben Dinge erregen in alle Ewigkeit Sein Missfallen oder Seinen Beifall, obwohl Sein Unwille unter gewissen Voraussetzungen mehr zum Ausdruck kommen kann, als unter andern, und obwohl Form und Bedingung, unter der wir Ihm nahen dürfen, von Seiner Gnade den menschlichen Voraussetzungen entsprechend angepasst werden kann. So war es beispielsweise notwendig, damit der Mensch den Plan und Begriff der Erlösung verstehe, dass der Gedanke von Anfang an vorbildlich in Gestalt des blutigen Opfers zum Ausdruck komme. Aber Gott hatte nicht mehr Wohlgefallen an solchem Opfer zur Zeit Mose, als heute; er empfing niemals ein Sühnopfer außer dem einzigen geplanten und vorausgesehenen: und damit wir auch nicht einen Schatten des Zweifels darüber haben sollen, wurde die unbedingte Wertlosigkeit jedes anderen Opfers in demselben Augenblicke verkündet, als das sinnbildliche und typische Opfer gebieterisch gefordert wurde. Gott ist Geist und konnte nur

im Geiste und in der Wahrheit verehrt werden, so einzig und ausschließlich zu der Zeit, als noch jeder Tag Seine Forderung auf sinnbildliche und thatsächliche Dienstwilligkeit und Aufopferung stellte, wie heute, wo Er nur unser Herz fordert.

§ 5. War es also notwendig zur sinnbildlichen Vollkommenheit des priesterlichen Opfers, oder seiner Wirksamkeit als Erklarung des göttlichen Zwecks, dass es der Person, um derenthalben es dargebracht ward, etwas kosten sollte? Im Gegenteil, das vorbildliche Opfer sollte Gottes freie Gabe sein und die Kosten oder Schwierigkeiten, es zu erlangen, könnten das Sinnbild nur dunkler und weniger ausdrucksvoll erscheinen lassen fur die Hingebung, die Gott am Ende allen Menschen zu teil werden lassen würde. Dennoch wurde die Kostbarkeit im Allgemeinen eine Bedingung für die Annehmbarkeit des Opfers. „Denn ich will dem Herrn, meinem Gott, nicht Brandopfer thun, das ich umsonst habe“*. Diese Kostbarkeit muss demgemäß eine zu allen Zeiten und fur alle menschlichen Opfer gultige Bedingung sein; denn wenn sie Gott einmal gefallen hat, muss sie ihm stets gefallen, es sei denn, dass sie spater von Ihm verboten worden ware, was aber nicht geschehen ist.

* 2. Sam. XXIV. 24 — Deut. XVI. 16, 17

Und wiederum: War es fur die symbolische Vollkommenheit des priesterlichen Opfers notwendig, dass es das Beste aus der Herde sein musste? Zweifellos entspricht die Makellosigkeit des Opfers dem Ausdrucke christlicher Gesinnung; aber wurde es gerade deshalb so unbedingt und in so vielen unzweideutigen Ausdrucken von Gott verlangt? Durchaus nicht. Es wurde von ihm verlangt ausdrücklich in derselben Voraussetzung, wie ein irdischer Herrscher es beanspruchen würde, als eine Ehrfurchtsbezeugung. „Opfere es nun Deinem Fürsten“**. Das weniger wertvolle Opfer wurde zurückgewiesen, nicht weil es Christus nicht spiegelte, oder den Zwecken des Opfers nicht entsprach, sondern weil es eine Gesinnung verriet, die das Beste ihres Besitzes Dem vorenthielte, der ihn gegeben, und weil es eine Unehrerbietung gegen Gott im Angesicht der Menschen bedeutete. Woraus wir folgern dürfen, dass bei allen Opfern, die wir Anlass finden mögen, Gott darzubringen, (einerlei, worin sie bestehen), eine Bedingung ihrer Annehmbarkeit jetzt wie damals und künftig darin bestehen wird, dass sie die Besten ihrer Art sind

§ 6. Und weiter: war es notwendig für die

* Mal. 1. 8.

* Klagelieder II. 11. 2. Könige XVII 25

Durchführung des Mosaischen Gesetzes, dass Kunst und Pracht mit dem Gottesdienst im Tempel oder Tabernakel verbunden war? Mussten die vielen Gehänge von Blau, Purpur und Scharlachrot dabei sein? so viele messingne Spangen und silberne Säulenfüße? die Schnitzarbeiten in Cedernholz und das Belegen mit Vergoldungen? Eins ist klar: es lag eine tiefe und schreckliche Gefahr darin, die Gefahr, dass die also angebetete Gottheit im Geiste der ägyptischen Leibeigenen in Zusammenhang gebracht werden konnte mit den Göttern, von denen sie sahen und wussten, dass ihnen ähnliche Gaben und Ehren dargebracht wurden. In unserer Zeit ist die Wahrscheinlichkeit einer Gemeinschaft mit dem gotzendienerischen Romling verschwindend klein im Vergleich zu der Gefahr der Hinneigung der Israeliten zu den götzenanbetenden Ägyptern; kein bloßer unbewiesener Verdacht, sondern ein folgenschwer bewiesener Fall und Rückfall in die allerniedrigste Idolatrie, die aber durch ahnliche Darbringungen geheiligt wurde wie die, welche der judische Rabbi seinem Gott darbrachte. Diese Gefahr war drohend und unausgesetzt vor Augen: die Gott selbst vorgesehen hatte nicht nur durch Verbote, Drohungen und Versprechungen, dringend, wiederholt und eindrucksvoll; sondern auch durch zeitliche Heim-

suchungen von so furchtbarer Strenge, dass sie vorübergehend selbst in den Augen Seines Volkes die Zuversicht auf Seine Gnade trüben konnten. Der Hauptzweck einer jeden Theokratie, eines jeden zu ihrer Rechtfertigung erlassenen Strafgerichts, war, dem Volke Seinen Hass der Götzenanbetung darzuthun; Sein Hass, der eingegraben war unter jedem ihrer wandernden Schritte, im Blute des Canaaniters, und noch strenger in der Finsternis ihrer eigenen Trostlosigkeit, da alle Erstgeborenen in den Straßen von Jerusalem hinstarben und der Löwe seine Beute in die Wüste von Samaria schleppte. Dennoch wurde gegen diese tödliche Gefahr keine Vorsichtsmaßregel getroffen dadurch dass — wie es uns am einfachsten erscheinen würde — die Gottesverehrung von Allem entkleidet wurde, was die Sinne entzücken oder die Einbildungskraft erregen oder den Begriff der Gottheit auf einen Ort beschränken konnte. Und weshalb? War der Glanz der Stiftshütte zur Erkenntnis Seiner Herrlichkeit in den Augen Seines Volkes nötig? Wie? Purpur oder Scharlach notwendig für das Volk, das die Fluten des großen weißen und blauen Flusses in Ägypten scharlachrot zum Meere hatte fließen sehen unter Seinem Zorn? Wie? Goldene Leuchter und Cherubim nötig für Die, welche die Feuer des Himmels wie

einen blutigen Mantel auf den Berg Sinai hatten niederfallen sehen? die des Himmels goldene Thore hatten aufgehn sehen, um ihren sterblichen Gesetzgeber aufzunehmen? Wie? Silberne Schnalle und Stirnreif nötig, nachdem die silberblinkenden Wellen des Roten Meeres in ihren Höhlungen die Leichen von Ross und Reiter vor ihren Augen umklammert und verschlungen hatten? Nein — nicht so. Es gab nur einen Grund und der war ein ewiger· da der Bund, den Er mit den Menschen geschlossen hatte, durch ein sichtbares Zeichen seines Fortbestehens bekräftigt war, so konnte auch die Bundeskraft und Treue durch äußere Zeichen der Liebe und Unterwerfung der Menschen unter Seinen Willen dauernd bekräftigt werden, dadurch dass ihre Dankbarkeit und Ehrfurcht Ausdruck fand in der Darbringung nicht nur der Erstlinge der Herde, der Fruchte der Erde und der Zehnten des Tagewerks, sondern von allen Schatzen der Weisheit und Schonheit: von dem Gedanken, der erfindet, von der Hand, die gestaltet, vom Reichtum des Holzes, dem Gewicht des Steines, der Stärke des Eisens und dem Licht des Goldes*.

* Der Eindruck jeder zeitlichen Vision verblasst am nächsten Tage schon in den Augen des Volkes. Dauernder Glanz ist notwendig und heilsam fur sie· die dem Himmel dargebrachten Opfer waren nie umsonst.

Wir wollen dieses unverletzbare und unverkurzte Prinzip im Auge behalten. so lange Menschen irdische Gaben von Gott empfangen, müssen sie Gott den Zehnten entrichten — oder sie werden in demselben Grade Gott vergessen — von der Kraft des Geistes, von der Geschicklichkeit und dem Reichtum, von Tagewerk und Arbeit. Wenn es dann noch einen Unterschied giebt zwischen dem levitischen Opfer und dem christlichen, so möge das letztere um so viel weiter in seinem geistigen Begriffe sein, wie es weniger sinnbildlich in seiner Bedeutung, wie es um so ruckhaltlos hingebender ist, je weniger es als Opfer erscheint. Dass die Gottheit heute nicht mehr sichtbar in ihrem Tempel wohnt, ist keine Entschuldigung: es liegt an unserer mangelnden Glaubenskraft, dass sie unsichtbar ist; auch nicht unter Vorwand anderer dringender Anforderungen im Tageslauf — das Eine soll gethan, das Andere aber darum nicht ungethan sein. Dennoch wird dieser Einwand so oft erhoben, dass er besonders widerlegt werden muss.

§ 7. Es ist behauptet worden und sollte stets gesagt werden, weil es wahr ist — dass man dem Herrn durch Barmherzigkeit gegen die Armen, durch Verbreitung Seines Namens und in der Ausübung von Tugenden, durch die Er

geheiligt wird, ein wurdigeres Opfer bringt, als durch materielle Geschenke an Seinen Tempel. Sicherlich ist das so; wehe Denen, die da meinen, dass diese Opfer durch andere ersetzt werden können! Brauchen die Leute Platz zum beten und einen offentlichen Aufruf, um Sein Wort zu vernehmen? Dann ist keine Zeit mehr, Pfeiler zu glätten oder Kanzeln zu schnitzen; erst mussen wir Dächer und Mauern genug haben. Braucht das Volk Belehrung von Haus zu Haus und von Tag zu Tag? Dann brauchen wir Pfarrer und Kaplane, keine Architekten. Ich bestehe darauf und befurworte das ernstlich. Nun aber prufen wir uns selbst, ob dies wirklich der Grund ist, weshalb wir in der geringeren Pflicht rückständig sind. Die Frage ist nicht: das Haus Gottes *oder* die Armen, das Haus Gottes oder Sein Heiliges Gebot, sondern es handelt sich um Gottes Haus *und* unser Haus! Haben wir nicht farbige und getäfelte Fußböden? nicht flimmernde Fresken an den Wänden? keine Nischen in unseren Saulengangen und Hausfluren? keine kostbaren Edelsteine in unsern Schubladen und Kastchen? Wird davon auch nur der zehnte Teil geopfert? Sollte das nicht ein Zeichen sein, dass dem Selbstzwecke des Schatzhutens nun genug gethan und der Überfluss dahingegeben werden kann? Es giebt doch noch

einen edleren und stolzeren Überfluss als diesen selbstsüchtigen: einen Teil derartiger Dinge dem Dienste des Höchsten zu weihen als ein Erinnerungszeichen*, dass unsere Lust und unser Leid geheiligt worden sind durch das Bewusstsein, dass Er uns die Kraft und den Lohn gegeben hat. Ich verstehe die Gesinnung nicht, die unsere Thüren und Schwibbogen und unsere Flurgänge mit Fliesen schmücken und dabei die Kirchenthür schmal und ihre Stufen alt und abgenutzt lassen kann; die unsere eigenen Räume mit Kostbarkeiten anfüllt aber dabei die nackten Wände und ärmliche Ausstattung des Gotteshauses verträgt.

Schwere Aufopferung und Selbstverleugnung sind nur in vereinzelten Fällen erforderlich, wo das Glück und die seelische Spannkraft abhängen von einem gewissen Grad von Schönheit und Luxus in der täglichen Umgebung, aus der Geschmack und Empfindung nützliche Anregung schöpfen können. In der Mehrzahl der Fälle kann nichts dergleichen versucht oder bewusst genossen werden. Die Mittel erlauben es nicht, und was etwa die Mittel erschwingen können, giebt keine echte Freude und könnte besser fehlen.

Man wird in den folgenden Abschnitten sehen, dass ich kein Fürsprecher der

* Numeri XXXI. 54 Psalter LXXVI. 11.

Armseligkeit in der Hauseinrichtung bin. Ich möchte gerne jeden möglichen Aufwand an Schmuck, Glanz und Schönheit eingeführt sehen; aber ich möchte nicht die unnützen Ausgaben für unbeachteten Zierat und Formenkram, Karniese an der Zimmerdecke und Marmorieren der Thüren, Befransen der Fenstervorhänge und tausenderlei Dinge, die thörichter und gefühlabstumpfender Weise zur Gewohnheit geworden sind — Dinge, von deren allgemeiner Anwendung und Nachfrage ganze Handelszweige abhängen, aus denen aber noch niemals der Segen eines einzigen Strahls wirklicher Freude entsprungen ist, noch der entfernteste und geringfügigste Nutzen; Dinge, welche die Hälfte der Ausgaben verschlingen und mehr als die Hälfte des häuslichen Behagens zerstören, dabei auf die Männlichkeit, Frische, Anmut und Ehrenhaftigkeit der Lebensführung nachteilig einwirken. Ich spreche aus Erfahrung: ich weiß, was es heißt, in einem Landhäuschen mit einem Fußboden und Bretterdach aus Fichtenholz und einem Feuer-

5. Lehrspruch
Häusliche Pracht soll nationaler Größe geopfert werden

herd aus Glimmerschiefer zu wohnen; und ich weiß, dass dies in vieler Beziehung gesunder und zufriedener macht, als zwischen türkischen Teppichen unter goldverzierten Plafonds zu leben, mit einem Feuerrost aus Stahl und einem blankpolierten Kaminvorsetzer. Ich sage nicht, dass solche Dinge am rechten Ort keine Berechtigung haben; aber ich behaupte nachdrücklichst, dass der zehnte Teil der Ausgaben, welche auf häusliche Nichtigkeiten alljährlich verwendet, wenn nicht gar in häuslichen Unbehaglichkeiten und Hinderlichkeiten gänzlich vergeudet werden, hinreichen würde, um gesammelt eine Summe zu liefern, die (bei verständiger Verteilung) für jede Stadt in England eine marmorne Kirche stiften könnte, solch eine Kirche, die eine Freude und ein Segen für die Vorübergehenden auf ihren täglichen Wegen und Spaziergängen sein würde, wie sie schon von ferne als Lichtbringer in die Augen leuchten würde, ihre helle Höhe über das niedrige Gedränge der dunkelvioletten Häuserdächer erhebend.

§ 8. Ich sagte, für jede Stadt; ich verlange keine marmorne Kirche für jedes Dorf, über-

haupt keine aus Marmor um des Marmors willen, sondern um der Gesinnung willen, die sie erbauen lässt. Die Schlichtheit einer ländlichen Kapelle ist lieblicher als die stolze Würde einer Stadtkirche; und es mag sehr in Frage gestellt werden, ob solche Würde jemals Anregung zu großerer Frommigkeit und Verinnerlichung der Gemeinde gegeben hat*. Nicht die Kirche brauchen wir, sondern die opferwillige Hingebung, nicht die Gabe, sondern das Geben. Eine unangebrachte, selbstbespiegelnde Prachtentfaltung kann dabei ganz gut vermieden werden. Sägt aus einem Porphyrblocke zwei Säulenschafte, deren Kostbarkeit nur die zu wurdigen wissen, die sie errichten lassen wollen; widmet einen Monat Arbeit dem Behauen von Kapitalen von solcher Feinheit, dass nur Zwei unter Tausenden sie betrachten, fuhlen und lieben werden; seht zu, dass auch die einfachste Steinarbeit der Mauern tadellos und sicher sei: so wird auch Denen, die auf solche Dinge achten, solche Güte der Ausführung einen stillen und tiefen Eindruck machen, Denen, die sie nicht be-

* Ja, es mag mehr als bezweifelt, es mag ärgerlich oder traurig abgeleugnet werden — aber nie von ganz nachdenklichen und bescheidenen Menschen. Ganz vorurteilsfrei auf der Basis der Vernunft habe ich den Gegenstand in meiner zweiten Vorlesung zu Oxford erörtert.

merken, wird wenigstens keine Krankung widerfahren*.

§ 9. Obwohl es also nicht unbedingt zur Stärkung des religiösen Gefuhls beiträgt, wenn die Kunst in den Dienst der Religion tritt, so werden doch die Künste niemals gedeihen, wenn sie nicht dem Dienste des Hochsten geweiht sind — sowohl vom Architekten, wie vom Auftraggeber; vom einen in gewissenhafter, ernster und liebevoller Vertiefung; vom andern durch einen Kostenaufwand, der mindestens aufrichtiger und minder berechnend sein muss, als wenn er ihn zur Befriedigung seiner eigenen Wünsche und Liebhabereien verwenden wurde. Wenn dieses Prinzip nur erst ohne Rückhalt unter uns anerkannt würde, so gabe es, bei aller ihm heimlich entgegenwirkenden Selbstsucht und Eitelkeit, schon einen Lohn fur die Zukunft, denn bei der jetzigen Anhaufung von Kapital und Bildung müsste der Kunst so viel Impuls und Lebenskraft zugefuhrt werden, wie ihr seit dem dreizehnten Jahrhundert nicht mehr zuteil geworden ist. Dieser Impuls wurde eine natürliche Folge des Gehorsams gegen die zwei großen Vorbedingungen des Geistes

* Dreizehn Zeilen grober Angriffe gegen den Katholicismus sind an dieser Stelle, sehr zum Vorteil des Ganzen und zur Lauterung der Wahrheit, fortgelassen. (Anmerkung Ruskins, zur Auflage von 1880).

der Aufopferung sein: erstens, dass wir in Allem unser Bestes thun sollen, zweitens, dass wir eine erkennbare Vermehrung der Arbeit an einem Bauwerk als eine Erhöhung seiner Schönheit ansehen.

Einige praktische Folgerungen aus diesen Prämissen, und ich kann schließen.

6. Lehrspruch
Moderne Baumeister können wenig und thun das Wenige nur halb

§ 10. Zum Ersten: Keiner von uns ist ein so guter Baumeister, dass er beständig und gewohnheitsmäßig mit halber Kraft arbeiten könnte; dennoch kenne ich kaum ein Gebäude aus neuerer Zeit, worin es nicht offenbar wird, dass weder Architekt noch Baumeister ihr wirklich Bestes gethan haben. Das ist das besondere Kennzeichen moderner Arbeit. Alle ältere Arbeit war dagegen fast durchweg harte Arbeit. Vielleicht die harte Arbeit von Kindern, von Barbaren, von Bauern, aber es war stets ihr Äußerstes. Unsere hat stets den Beigeschmack von Geldeswert, oder auch von träger Anpassung an niedere Bedingungen, von einem Nachlassen und Abbrechen wo immer und wann immer es angeht, niemals von einem freimutigen Einsetzen

unserer ganzen Kraft. Lasst uns mit solcher Arbeit sofort ein Ende machen, jede Versuchung dazu von uns weisen. Wir wollen uns nicht freiwillig erniedrigen und hinterher noch wimmern und wehklagen über unsere Pflichtvernachlässigung; einfach unsere Armut und Kargheit eingestehen, aber nicht unsere bessere Einsicht noch obendrein selbst belügen.

Es handelt sich auch nicht darum, wie viel wir thun, sondern wie wir es thun mussen, nicht mehr, sondern besser zu arbeiten. Lasst uns unsere Dächer nicht mit erbarmlichen, halbausgeführten, stumpfkantigen Rosetten verunzieren, unsere Pforten nicht mit steifen Nachahmungen mittelalterlicher Bildsaulen flankieren. Das sind Beleidigungen fur jeden gesunden Geschmack und sie machen obendrein das Auge unempfänglich fur den Adel der Vorbilder. Nehmen wir an, wir hätten so und so viel ausgesetzt fur dekorative Zwecke; dann müssen wir aber zum ersten Bildhauer seines Zeitalters gehen und ihn beauftragen, eine einzige Statue, oder einen Fries oder ein Kapitäl zu liefern mit der einzigen Bedingung, dass es das Allerbeste sein soll, was er leisten kann; bringen wir das Kunstwerk an einen Platz, wo es am meisten zur Geltung kommt,

und damit gut. Alle andern Kapitäle mögen einfach behauene Quadrate sein, alle übrigen Nischen leer bleiben, — das schadet nicht viel, besser nicht vollzählig und unvollendet, als ganz schlecht. Für den Fall, dass wir keinen Schmuck von so ausgesuchter Art wünschen, so wählen wir einen weniger ausgebildeten Baustil und, wenn ihr wollt, auch einfacheres, roheres Material. Das Gesetz, worauf wir stehen und bestehen müssen, verlangt, dass Das, was wir zu thun und zu geben beabsichtigen, immer nur das Beste in seiner Art sei. Nehmt darum ruhig normannischen Stein statt des Frieses und der Bildsäule aus Marmor, aber von der solidesten Arbeit, und Granitstein aus dem besten Bruch; und wenn nicht Steine, dann Ziegeln, aber von den allerbesten Ziegeln, die gebrannt werden; immer das Gutgearbeitete in einem einfacheren Material dem minder Guten in einem besseren vorziehend; denn dies ist nicht nur das einzige Mittel, jede Art von Arbeit zu verbessern, und jedes Material zur höchsten Ausnutzung zu bringen, sondern es ist auch ehrlicher und unaufdringlicher und in Übereinstimmung mit den mannlichen und gerechten Grundsätzen, mit denen wir uns noch eingehender beschaftigen werden.

§ 11. Der zweite zu betrachtende Punkt war der Wert sichtbarer Anstrengung in der Baukunst.

Ich habe schon bei einer fruheren Gelegenheit davon gesprochen (Moderne Maler) und sie gehort allerdings zu den feinsten Quellen des Genusses in der Kunstbetrachtung, immer freilich innerhalb gewisser merkwurdiger Grenzen. Denn es lässt sich nicht so leicht erklären, weshalb Arbeit, die in einem wertvollen Material ausgedrückt wird, verschwendet werden darf, ohne dass wir dies als etwas Verkehrtes oder Irriges unangenehm empfinden, wahrend uns doch sonst die Vergeudung jeglicher Arbeitskraft stets peinlich berührt. Im allgemeinen ist es weniger die vergebliche Arbeit, als der dadurch bewiesene Mangel an Urteilskraft, was uns peinlich berührt; so dass, wenn Menschen um der Arbeit willen arbeiten* und dabei nicht über den Zweck ihrer Arbeit ganz im Unklaren scheinen, wir auch nicht dadurch abgestoßen werden. Wir werden im Gegenteil eine Befriedigung empfinden, wenn in der Arbeit sich die Aufopferung für ein Prinzip, eine Idee, oder die Vermeidung einer Tauschung ausdrückt. Es ist namlich ein Gesetz, welches

* Dunkel ausgedruckt. Ich meinte, wenn sie arbeiten, um ihre Achtung vor dem Werke zu bezeugen; ihre Bereitwilligkeit, alles zu thun, was sie irgend können; nicht mit dem Hintergedanken, unmögliche Effekte zu erzielen, oder den Beschauer mit einem Übermaß an Schlechtem zu verblüffen, weil sie nichts wirklich Gutes zustande bringen konnen!

genau genommen, in einen andern Abschnitt unserer Untersuchung gehört, das aber schon hier ausgesprochen werden darf —: Wenn nämlich in der Konstruktion eines Bauwerks einige Teile dem Auge verborgen bleiben, die aber als Fortsetzung anderer Teile mit einem fortlaufenden Ornament anzusehen sind, so ist es nicht wunschenswert, dass solches Ornament bei den verborgenen Teilen plötzlich aufhört. Man vermutet und erwartet die Fortsetzung, und darum sollte sie nicht tauschender Weise ausgelassen werden: wie beispielsweise an der Rückseite der Bildsäulen an Giebelfenstern, die vielleicht nie deutlich sichtbar sind, aber doch nicht ganz zulässiger Weise unausgefuhrt gelassen werden durften. Ebenso in der Ausarbeitung von Ornamenten in dunklen oder verborgenen Stellen, wo es immer besser ist, auf Seiten allzu gewissenhafter Durchfuhrung zu irren, als umgekehrt; in der Umfuhrung von Rollschichten am Gesims oder dergleichen fortlaufender Schablonen; nicht dass solche nicht auch zuweilen unterbrochen werden dürften an Stellen, wo sie in eine dunkle, augenscheinlich undurchdringliche Nische einmunden. Aber dann sollen sie auch deutlich und bestimmt aufhoren, mit einem erkennbaren Abschluss und nicht den Anschein erwecken, als ob sie noch fortliefen. Die Bogen der Turme, welche

die Querschiffe der Kathedrale von Rouen flankieren, haben Rosettstucke an der Hintermauerung der drei sichtbaren Seiten, aber keine auf der dem Dach zugekehrten Seite. Die Berechtigung zur Fortlassung ist hier eine feine Gewissensfrage.

§ 12. Sichtbarkeit indessen, das dürfen wir nicht vergessen, hängt nicht nur von der Richtung, sondern auch von der Entfernung ab. Nirgends wird Arbeit schmerzlicher und unuberlegter vergeudet als bei der übertriebenen Feinheit von Einzelheiten, die dem Auge nicht erkennbar sind. Hier soll wiederum die Ehrlichkeit die Richtschnur geben: wir sollen kein Ornament, das am ganzen Gebaude oder an den meisten Stellen in der Hohe und Tiefe vorkommt, zart ausfuhren, wo es dem Auge nahe, und roh, wo es ihm fern geruckt ist. Das sind unerlaubte Kniffe*.

Stellen wir erst fest, welche Art von Ornament in der Entfernung und welche in der Nahe wirken werden, und verteilen wir sie so, dass die von Natur zarteren dem Auge nahe

* Es liegt im ganzen Verlaufe dieses Werkes eine unverhältnismäßig starke Betonung auf Redlichkeit in der malerischen Wirkung, nicht genug auf Redlichkeit im materiellen Aufbau. Kein Schurke wird je ein hübsches Gebäude bauen — aber die gesunde Vernunft, die Wurzel aller Tugenden, wird mehr in eines starken Mannes Entwurf zur Sprache kommen, als in seinen zarteren Empfindungen

bleiben, die breiten und roheren in der Höhe angebracht werden; und wenn eins dabei ist, das sowohl nah und weitab wirken soll, so sorgt dafür, dass es ebenso kräftig und rauh behauen ist, wo man es deutlich sieht, als in der Entfernung, damit der Betrachter genau weiß und begreift, was es bedeutet und wert ist. So dürfen karrierte Muster und im allgemeinen solche, die auch gewohnliche Handwerker ausführen konnen, sich uber alle Teile des Bauwerks erstrecken; aber Flachreliefs und feine Nischen und Kapitäle sollten unten bleiben. Die naturliche Zweckmaßigkeit dieser Anordnung wird jedem Gebäude Würde verleihen, selbst dann noch, wenn daraus einige Harten und Schwerfälligkeiten entstehen sollten. So sind in San Zeno zu Verona die Flachreliefs, voll Leben und bewegter Handlung, auf ein großes Rechteck in der Front beschränkt, bis zur Hohe der Kapitale der Saulenhalle. Über diesen einen einfachen aber ungemein anmutigen kleinen Bogengang und darüber nur schlichte Wand mit viereckigen Pilastern. Die Gesamtwirkung ist hier zehnmal großartiger, als wenn die ganze Fassade mit minderwertiger Verzierung ausgefullt ware, und mag als Exempel dienen, wie man mit Wenigem gut auskommt, wo man nicht viel anwenden will oder kann. So sind ebenfalls die Seitenthuren

.reuzflügel von Rouen* mit feinem Flach-
bedeckt bis zu ungefähr ein und einer
n Manneshöhe, und darüber kommen
die üblichen und weiter sichtbaren Sta-
ınd Nischen. Ebenso sind beim Glocken-
von Florenz die umlaufenden Flachreliefs
ntersten Geschoss, darüber kommen die
ən und dann ist alles Mustermosaik und
ıdene Säulchen von ausgezeichneter Voll-
ıg, wie alle italienische Arbeit aus der
aber trotzdem, in den Augen des Floren-
, rauh und gewöhnlich im Vergleich zu
Reliefs.

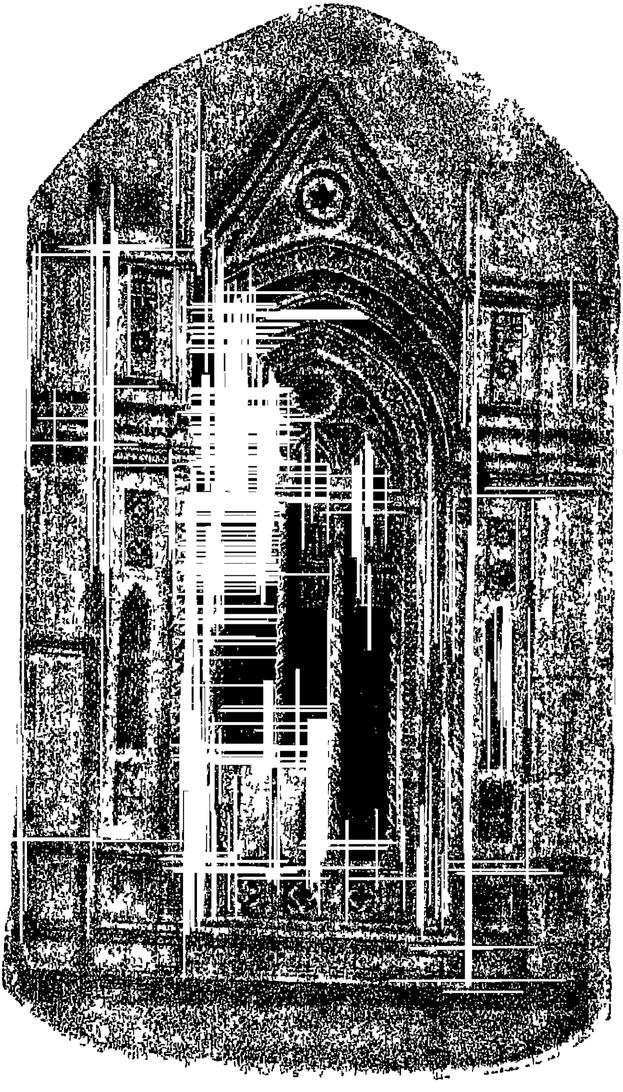
sind im allgemeinen auch die zartesten
e in den Nischen und die besten Ver-
ngen der Französischen Gotik an Thüren
iefliegenden Fenstern angebracht; obwohl,
s dem innersten Wesen gerade dieses
entspricht, einen Überreichtum zu ent-
ln, gelegentlich auch ein plötzliches In-
öhe-Drängen und Blühen stattfindet, gleich-
wie ein unwiderstehliches Aufranken in
Himmel; z. B. bei den Fenstergiebeln der
ront von Rouen und in der Blende des
ter liegenden Rosenfensters, wo einige
ısgeführte Verstabungen angebracht sind,

Einfachheit halber wird hinfort der Name
Stadt zugleich die Kathedrale derselben be-
en.

von unten beinahe unsichtbar, nur als Bereicherung und Belebung der tiefen Schatten, von denen die Schäfte des vorspringenden Fenstergiebels sich abheben. Es mag aber nicht unerwähnt bleiben, dass gerade hier ein schlechter uberladener Flammenstil entartete Renaissance-Anklänge zeigt; während die früheren nördlichen und südlichen Thuren in einer sehr edlen Raumverteilung auch aus der Entfernung wirken. Die Nischen und Statuen, welche das nördliche Portal bekronen, ungefähr hundert Fuß vom Erdboden entfernt, sind ebenso groß wie einfach, von unten sichtbar, um keine Undeutlichkeit zu erzeugen, und ebenso gut oben ausgeführt, die Gesichtszüge sehr schön und voller Ausdruck, so feinfühlig ausgearbeitet, wie die beste Arbeit aus der Zeit.

§ 13. Wir müssen aber im Auge behalten, dass, wahrend die Zierformen und Figuren in jedem guten alteren Bauwerk, soviel mir bekannt ist, am Sockelsims äußerst fein bleiben, sie in den oberen Schichten oft von noch größerer Massenwirkung sind. Bei hohen Türmen ist dies ganz natürlich und recht, da die Festigkeit des Fundaments ebenso notwendig ist wie die Zerteilung und Durchlocherung des Oberbaues; daher die zierlichere Arbeit und die vielfach durchbrochenen Kronen spatgotischer Turme. Der bereits erwahnte Glockenturm (campanile)

Tafel I



Giottos in Florenz (Tafel I Seite 48) ist ein vortreffliches Beispiel der Vereinigung zweier Prinzipien, zarteste Flacharbeit schmückt seine massigen Grundmauern, während das offene Maßwerk den Blick anzieht durch seine Mannigfaltigkeit und zarten Verschlingungen, oben von einem uppigen Karnies bekrönt. Ähnlich auch beim Butterturm (Tour de Beurre) zu Rouen, wo jedoch das Detail durchweg massig wirkt, sich unterteilend und überall in reichen Maschen und Bundeln emporrankend.

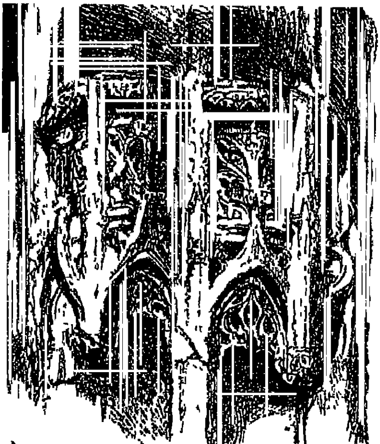
§ 14. Schließlich kann Arbeit verschwendet werden, indem sie zu gut ist fur ihr Material oder zu zart, um der Unbill der Witterung zu widerstehen; dies, im allgemeinen ein Kennzeichen später, vorwiegend Renaissancearbeit, ist vielleicht der schlimmste Fehler von allen. Ich kenne kaum etwas Peinlicheres und Mitleiderregenderes, als die Elfenbeinschnitzereien, mit denen die Certosa von Pavia und Teile der Grabkapelle des Colleone zu Bergamo gleichsam wie mit Zuckerwerk überkrustet sind, woran man kaum ohne Erschlaffung denken kann. Es genau zu betrachten wäre eine Folter fur die Augen. Nicht wegen des Zuviel und nicht weil es schlechte Arbeit ist, — vieles darunter ist erfinderisch und tüchtig — sondern weil es so aussieht, als ware das alles

nur dazu da, in eingelegten Kästchen, Schubladen oder Sammetetuis aufbewahrt zu werden, als ob es keinen Regenschauer, kein Schneetreiben und keinen nagenden Frost aushalten konnte. Wir fürchten uns förmlich davor, sind besorgt und gequält und haben das Gefühl, dass ein massiger Saulenschaft mit einem kräftigen Schlagschatten so viel wert sein würde, wie die ganze ungeheure Kleinarbeit. Dennoch hängt selbst in derartigen Fällen viel von der Durchführung des dekorativen Hauptgedankens ab. Wenn das Ornament seinen Zweck erfullt, wenn es wirklicher Schmuck ist, seine Schatten und Lichtpunkte in der Hauptsache zur Wirkung gelangen, so werden wir auch nicht unangenehm überrascht werden durch die Entdeckung, dass der Bildhauer in der sprudelnden Fulle seiner Einbildungskraft viel mehr gegeben hat, als diese einfachen Schatten und Lichtpunkte, dass er sie aus lauter figurlichen Gruppen und Einzelgestalten zusammengesetzt hat. Wenn aber das Ornament seinen Zweck nicht erfullt, d. h. wenn es keine dekorative und keine Fernwirkung besitzt, wenn es weiter nichts als eine Überzuckerung und bedeutungslose unbestimmte Rauhigkeit ist, werden wir nur betrubt sein, wenn wir näher zusehen und finden, dass diese Überkrustung jahrzehntelange Arbeit gekostet hat, dass sie Tausende von Figuren und Historien

enthält und erst mit Hilfe einer Lupe ganz genossen werden kann. Daraus erklärt sich die Größe der nordischen Gotik im Vergleich zur spätesten italienischen. Sie erreicht fast dieselbe Durchbildung im Detail, verliert aber nie ihren architektonischen Zweck aus den Augen und verfehlt daher nie ihre dekorative Wirkung; kein Blattchen darin, das nicht mitspricht und auch weitab noch mitspricht: so lange das der Fall ist, giebt es keine Grenze für die Uppigkeit und Verschwendung, mit welcher solche Arbeit edler und erlaubter Weise ausgefuhrt werden darf

§ 15. Keine Grenze. Es gehort zu den stehenden Redensarten der Architekten, von uberladenem Ornament zu fabeln. Ornament kann nicht uberladen sein, wenn es gut ist, doch stets uberladen, sobald es nicht gut ist! Es giebt eine ganz kleine Nische an dem mittleren Thor der Rouen Kathedrale (Fig. 1 Tafel II), die ich fur das vollkommenste Stück Flamboyant halte, das es giebt; denn obwohl ich von den oberen Abschnitten, insbesondere von dem zurucktretenden Fenster als entartet schon gesprochen habe, ist das Thor selbst aus einer reineren Periode und zeigt kaum einen Schimmer von Renaissance. Vier Schnure solcher Nischen ziehen sich um die Saulenhalle, vom Boden

Tafel II



1



2 c b a



bis zur Hohe des Bogens, mit drei dazwischen liegenden Reihen großerer Nischen von weit reicherer Arbeit; außerdem die sechs vorspringenden Hauptglieder jedes außeren Strebepfeilers. Die Gesamtzahl der untergeordneten Nischen allein, jede mit verschiedenem Muster von Maßwerk in jeder Abteilung*, beträgt allein hundert und siebenzig. Dennoch giebt es in all diesem Ornament nicht eine Spitze, nicht einen Kreuzblumenknauf, der zwecklos, nicht einen Meißelschlag, der umsonst gethan wäre; alle diese Anmut und Uberfülle ist sichtbar — fuhlbar vielmehr — selbst dem nicht forschenden Auge; aber all ihre Gewissenhaftigkeit verringert nicht ihre Würde, während sie die wunderbar geheimnisvolle Schönheit der ungebrochenen Wölbung noch erhoht.

Einige Stile suchen damit zu prunken, dass sie viel Ornament vertragen, andere, dass sie es entbehren können. Wir vergessen aber dabei haufig, dass diese selben Stile von so stolzer Einfachheit einen Teil ihrer Genießbarkeit dem Gegensatze verdanken und langweilig würden, wenn sie allgemeingultig waren. Sie sind nur die Stutzen und Grundtone der Kunst; ihrem viel hoheren herrlicheren Schwung verdanken wir diese bekranzten Stirnen vielfarbigen Mosaiks, geschmuckt mit wildem Spuk

* Siehe Anhang II.

und dunklen Heerscharen der Einbildungskraft, dichter und seltsamer, als die Gestalten des Mittsommernachtstraumes. Alle diese hochgeschwungenen Thorbogen, umgittert von eng aufrankendem Blattwerk; jene Fenster — Labyrinthe verschlungenen Maßwerks und sternenhellen Lichtes; jene mystischen Wälder vielzackiger Fialen und kreuzbekronter Turmspitzen! Das sind die uns überkommenen Zeugen des Glaubens und der Gottesfurcht der Völker. Alles andere, wofür die Erbauer sich aufgeopfert haben, ist vergessen und versunken. ihre Lebenshoffnungen, Wünsche, Ziele und Errungenschaften. Wir wissen nicht, wofür sie sich abgemüht haben, und sehen kein äußeres Wahrzeichen ihres irdischen Lohnes. Sieg und Reichtum und Ansehen — alles dahingegangen, wenn auch sicherlich durch viele schwere und bittere Opfer erkauft. Aber von ihrem Leben und Leiden und Mühen auf Erden ist uns ein Lohn, ein Zeugnis geblieben in jenen grauen Mauern, zackigen Zwillingstürmen und riesigen Trümmerhaufen tiefbehauener Steine ... Sie haben ihre Kraft, ihre Ehren und ihre Irrtümer mit ins Grab genommen — und uns nichts hinterlassen als ihre Verehrung.

II. BETRACHTUNG

Der Leuchter der Wahrheit

§ 1. Zwischen der Tugend und Kraft des Menschen und der Aufklarung des Erdballs, den er bewohnt, herrscht eine auffallende Übereinstimmung; dieselbe allmahliche Abstufung der Wirksamkeit bis zu den Grenzen ihres Gebietes; dieselbe wesentliche Trennung von ihren Gegensätzen; dasselbe Dämmerlicht an ihren Grenzscheiden, jene neutrale Zone, wo die Welt von Dunkelheit und Zweifel ganz verschleiert ist: das seltsame Zwielicht der Tugenden Das dämmerige strittige Land, wo Gerechtigkeit zur Grausamkeit, Enthaltsamkeit zur Härte, Eifer zur Ungeduld, Glaube zum Aberglauben wird, und schließlich alle in trübem Nebelflor verschwinden.

Dessenungeachtet können wir bei der Mehrzahl derselben, obwohl ihre Deutlichkeit allmahlich abnimmt, den Augenblick ihres Sonnenunterganges wahrnehmen; und glücklicherweise ihren Schlagschatten von derselben Ebene wieder zuruckwerfen, auf die er fiel; aber fur eine bleibt die Horizontlinie unregelmäßig und

unentschieden; und doch ist diese gerade der Äquator und Gürtel aller andern: Wahrheit. Die einzige von der es keine Grade giebt, aber unaufhörliche Brüche und Risse. Der Stützpfeiler der Erde, aber ihr von Wolken umhüllter Träger, der dünne, goldene Faden, die Mittellinie, welche die Tugenden selbst, die darauf ruhen, biegen und ausbuchten; den Vorsicht und Weltsinn verstecken, Freundlichkeit und Höflichkeit übersehen, Mut mit seinem blanken Schild überschattet, Einbildungskraft mit ihren Flügeln überspannt und Barmherzigkeit mit ihren Thränen auslöscht. Wie mühsam muss die Aufrechterhaltung ihres Ansehens sein, da sie nicht nur die Feindschaft aller niedrigsten Menschentriebe auszuhalten, sondern auch die Unregelmäßigkeiten und Ausartungen des besten und höchsten zurückzuhalten hat — die unausgesetzt von beiden Seiten angegriffen, verkannt und verraten wird, aber dabei mit gleich unerbittlicher Strenge die geringsten wie die schwersten Übertretungen ihrer Gesetze fühlt und ahndet. Es giebt Fehler, die in den Augen der Liebe klein sind, Irrtümer, die in der Schätzung der Weisheit gering zählen; aber Wahrheit vergiebt und vergisst keine Kränkung und duldet keinen Fleck.

Wir machen uns das selten klar; infolgedessen fürchten und vermeiden wir auch nicht

die geringfugigen aber fortwahrenden Gelegenheiten, sie zu verletzen. Wir haben uns zu sehr daran gewöhnt, Falschheit nur in ihrer schwarzesten Gestalt und durch die Brille ihrer verwerflichsten Absichten zu betrachten. Die Empörung, die wir über Verrat als solchen empfinden, beschrankt sich in Wirklichkeit nur auf böswilligen Verrat. Wir sind entrustet über Verleumdung, Heuchelei und Verraterei, weil sie uns schaden, nicht weil sie unwahr sind. Zieht von der Unwahrheit die Schadigung, die Verkleinerung unseres Selbst ab, und wir sind wenig gekrankt; verwandelt sie in Lob, und wir sind vielleicht ganz zufrieden damit. Und doch richten weder Verleumdung noch Verrat den meisten Schaden in der Welt an, weil sie fortwahrend niedergekämpft und nur empfunden werden in der Bekämpfung. Es ist die glitzernde und sanft ausgesprochene Luge; die freundliche Ungenauigkeit; der einschmeichelnde Trugschluss; die patriotische Luge des Historikers; die vorsorgliche Luge des Staatsmannes; die eifernde Luge des Parteipolitikers; die barmher-

7. Lehrspruch
Schuld und Schaden der wohlgemeinten Lüge

zige Lüge des Freundes und die leichtfertige Lüge jedes Menschen gegen sich selbst, die den schwarzen geheimnisvollen Trauerflor über die Menschheit breiten. Jedem, der ein Loch in diesen Schleier reißt, sind wir dankbar, wie wir dem danken, der einen Brunnen in der Wüste gräbt. Wohl uns, dass noch der Durst nach Wahrheit uns geblieben, nachdem wir eigenwillig uns von ihren Quellen abgewandt haben.

Es wäre gut, wenn Moralisten nicht so oft die Größe der Sünde mit ihrer Unverzeihlichkeit verwechselten. Die Große eines Vergehens hängt zum Teil von der Natur dessen ab, der sie verubt und gegen den sie verübt wurde; die Verzeihlichkeit nach menschlichem Ermessen von der Stärke der Versuchung. Ich beabsichtige nicht, die bosartige, schadenfrohe Schlechtigkeit, die überlegte, selbstsuchtige Falschheit zu verkleinern; dennoch scheint es mir der kurzeste Richtweg um die schwarzesten Gebiete der Täuschung abzuschneiden, wenn wir gewissenhafter auf die geringeren Formen achten, die unbemerkt und ungerügt in den täglichen Lauf unseres geschäftlichen und gesellschaftlichen Lebens eindringen. Lasst uns ganz auf die Lüge verzichten: nicht denken, die eine Unwahrheit sei harmlos, die andere

geringfugig, die dritte unbeabsichtigt. Legt sie alle entschlossen beiseite. Sie mögen noch so leicht und zufallig sein, ein hässlicher Ruß sind sie doch, der aus der Seele aufsteigt, wie Rauch aus den Tiefen einer Kohlengrube. Es ist besser, unsere Herzen werden ganz davon reingespült, ohne uns lange den Kopf darüber zu zerbrechen, welche die schwerste und schwärzeste ist. Die lautere Wahrheit sprechen ist so wie einen klaren Stil schreiben, weniger eine Sache des Wollens, als der Gewohnung, der Ubung und Vervollkommnung einer Natur-anlage. Keine Gelegenheit sollte, meiner Ansicht nach, trivial erscheinen, welche die Bildung und Bethätigung solcher Gewohnheiten fordert.

8 Lehrspruch
Keine Wahrheit ohne Mühe

Mit Ausdauer und Sorgfalt und Bestimmtheit nur Wahrheit zu sprechen und zu handeln, ist fast ebenso schwer und verdienstvoll, wie sie unter Gefahr und Androhung von Strafe zu bekennen. Merkwurdig, wie viele Manner es doch giebt, von denen wir annehmen durfen, dass sie an der Wahrheit festhalten, koste es Vermogen und Leben, gegenuber einem, der zu ihr hält, kostet es ihn nur ein wenig tagliche Muhe In Anbetracht,

dass keine Sünde so unbedingt dem Allmächtigen entgegengesetzt ist, so „aller Gute und alles Taugens und Seins“ entbehrt, wie die des Lugens, so ist es doch eine unbegreifliche Fahrlässigkeit, mutwillig in ihre Unreinheit zu verfallen aus geringer oder gar keiner Veranlassung; und es steht einem ehrenhaften Mann sicherlich wohl an, den Entschluss zu fassen, — was auch immer für Trugschlüsse sein vorgeschriebener Lebenspfad ihn zu dulden oder zu glauben auferlegen mag, — dass gar nichts die Reinheit seiner Antriebe storen oder die Echtheit seiner auserlesenen Genusse verkümmern soll.

§ 2. Wenn das um der Wahrheit willen so gerecht und vernunftig ist, wie viel mehr um der Freuden und Genusse, die sie beeinflusst. Denn, wie ich den Ausdruck des Geistes der Aufopferung in den Thaten und Lustempfindungen der Menschen befurwortete, — nicht als ob damit der Sache des Glaubens gedient wäre, sondern weil sie darin selbst unendlich veredelt werden — so mochte ich auch den Geist oder Leuchter der Wahrheit klar aufgehen sehen in den Herzen unserer Kunstler und Kunsthandwerker; nicht als ob treue, wahrhaftige Ausubung der Handwerke die Wahrheit

an sich erhöhen könnte, sondern weil ich gerne die Handwerker selbst durch einen ritterlichen Geist angespornt sehen möchte; und wunderbar ist es in der That zu beobachten, welche Macht und Allumspannung in diesem einzigen Prinzip enthalten ist, und wie von dem Befragen oder Vergessen desselben die Würde oder Entwürdigung jeder Kunst und jedes menschlichen Könnens abhangt. Ich glaube statt eines Abschnittes könnte ein ganzes Buch uber seine Bedeutung geschrieben werden fur Alles, was groß und dauernd in der Baukunst ist; doch muss ich mich begnugen mit der einleuchtenden Beredsamkeit weniger, aber bekannter Beispiele, in der Zuversicht, dass die Veranlassung ihres Sichaußerns eher entdeckt wird durch das Bestreben im Einzelnen wahr zu sein, als durch eine Zergliederung des Begriffes der Wahrheit.

9. Lehrspruch
Wesen und Würde der Phantasie

§ 3. Nur ist es von vornherein notwendig festzustellen, worin das Wesen des Trugschlusses besteht, zum Unterschied von dem der Einbildungskraft. Denn es möchte im ersten Augenblicke scheinen, dass das ganze Konigreich der Phantasie auch eins der Tauschung sei! Nicht so: die Thätigkeit der Einbildungskraft besteht in einer freiwillig

bewussten Vorstellung von abwesenden oder unmöglichen Dingen. Die Lustempfindung und der Adel der Phantasie besteht größtenteils in der bewussten Auffassung der Dinge als nicht seiend, d. h. in der Gewissheit ihrer thatsachlichen Abwesenheit oder Unmoglichkeit im Augenblicke ihrer scheinbaren Gegenwart oder Moglichkeit. Sobald die Einbildung Wirklichkeit wird, ist sie Tollheit. Eine edle Kraft, so lange sie ihre eigene Unwirklichkeit eingesteht, wird sie, sobald sie das nicht mehr thut, Wahnsinn. Der ganze Unterschied liegt im Eingeständnis, dass thatsachlich keine Täuschung besteht. Es entspricht unserem Range als geistige Wesen, dass wir die Fahigkeit besitzen, zu erfinden und zu schauen, was nicht ist, und unserem Range als sittliche Wesen, dass wir gleichzeitig wissen und eingestehen, dass es nicht ist. Ein Traum ist eine so reale Thatsache wie die sichtbare Wirklichkeit: eine Täuschung nur dann, wenn wir sie nicht als Traum erkennen.

§ 4. Wiederum konnte man denken (und hat gedacht), dass die ganze Kunst nichts weiter sei als der Versuch zu täuschen. Nicht so. Im

Gegenteil: nur ein Bericht gewisser Thatsachen in der klarmöglichsten Weise. Zum Beispiel: ich beabsichtige mir und andern Rechenschaft zu geben über einen Berg, Baum oder Felsen. Ich beginne damit, seine Gestalt zu beschreiben, aber Worte thun das nicht deutlich genug; also zeichne ich seinen Umriss und sage: Dies ist seine Form. Dann möchte ich gern seine Farbe wiedergeben; aber Worte können das auch nicht, so färbe ich also das Papier und sage: Dies ist seine Farbe. Das Verfahren kann fortgesetzt werden bis zur Vollendung. Das ist die Wiedergabe eines Eindrucks oder einer Vorstellungsfähigkeit, aber keine Lüge. Die Lüge kann nur in der Behauptung einer Thatsächlichkeit liegen (die weder versucht, noch geglaubt wird), oder in falscher Mitteilung von Formen und Farben (die allerdings viel gemacht und zu unserem Schaden geglaubt wird!).

§ 5. In der Baukunst ist nun eine noch verächtlichere Verletzung der Wahrheit möglich, eine unwürdige Vorspiegelung falscher Thatsachen in Bezug auf Material, Masse und Wert der Arbeit. Einen ebenso strengen Tadel, wie ein schweres moralisches Vergehen, verdient dieser Betrug, der eines großen Architekten und eines großen Volkes unwürdig ist; von jeher, wo er weitverbreitet und geduldet war, ein Zeichen des Rückgangs in den Künsten;

dass er nicht noch ernstere Folgen hatte, namlich einen allgemeinen Tiefstand in der Redlichkeit des Volkscharakters, lässt sich nur daraus erklaren, dass seit Jahrhunderten eine merkwurdige Trennung stattgefunden hat zwischen den Künsten und den ubrigen Geistesthatigkeiten hinsichtlich der Ehrlichkeit und des Gewissens! Dieses Ausscheiden der Gewissenhaftigkeit aus den kunstlerischen Bethätigungen hat nicht nur die Künste selbst zersetzt, sondern auch das Zeugnis hinfällig gemacht, das sie hätten geben konnen hinsichtlich des Charakters der verschiedenen Völker, unter denen sie gepflegt wurden; es müsste sonst mehr als seltsam erscheinen, dass eine Nation wie die Engländer, deren Aufrichtigkeit und Treue im Ganzen anerkannt ist, in ihrer Architektur mehr Beimischung von Tauschung, Anmaßung und Verdeckung von Schwächen duldet, als irgend ein anderes Volk der Gegenwart oder Vergangenheit.

Wenn es keine andern Gründe fur die Fehlschläge gäbe, welche in neuerer Zeit bei fast jedem Anlass zu baukunstlerischen Aufgaben stattgefunden haben, so würden jene kleinlichen Unehrlichkeiten hinreichen, um sie alle zu erklaren. Diese abzuschutteln ist der erste Schritt auf dem Wege zur Einkehr und Große. Wir vermögen vielleicht keine schöne oder

gedankentiefe Baukunst zu erzwingen, aber wir können immer eine ehrliche Baukunst haben; die Dürftigkeit der Armut kann entschuldigt werden, die Strenge der Zweckmäßigkeit Achtung beanspruchen, aber verdient die Niederträchtigkeit des Betruges etwas anderes als Verachtung?

§ 6. Baukünstlerischer Betrug kann unter drei Gesichtspunkten betrachtet werden:

I. Durch Vorspiegelung falscher Konstruktion, d. h. durch unechte Stützen, wie ein Hängezierrat der späteren gotischen Bedachungen.

II. Durch Bemalen von Oberflächen, um andere Materiale vorzustellen als das, woraus sie bestehen (wie im Marmorieren des Holzes); oder die täuschende Darstellung plastischen Ornaments auf denselben.

III. Durch Verwendung von gegossenen oder mit Maschinen erzeugten Ornamenten.

Im allgemeinen kann man behaupten: Architektur wird edel in dem Maße sein, wie alle falschen Auskunftsmittel vermieden werden. Dennoch giebt es gewisse Abstufungen derselben, die infolge ihrer häufigen Anwendung oder anderer Voraussetzungen den betrugerischen Charakter ganz verloren haben, wie z. B. Vergoldung, die kein Betrug ist, weil sie in der Baukunst niemals fur Vollgold gehalten wird, wahrend sie bei Geschmeide zu-

meist Betrug ist. Solche Ausnahmen und Zulässigkeiten berühren das Gebiet der äußersten Feinheiten der Gesinnung, die wir jetzt naher prufen wollen.

§ 7. I. Konstruktive Täuschungen. Sie beschränken sich auf die vorbedachte und beabsichtigte Suggestion einer Art der Baustutzen, die den Thatsachen nicht entsprechen. Der Baukünstler ist nicht gezwungen, seine Konstruktion zu zeigen; wir dürfen ihm keinen Vorwurf machen, wenn er das innere Baugefüge verbirgt, ebensowenig wie wir es bedauern, dass die Anatomie des menschlichen Körpers unter seiner Oberflache verborgen ist; dennoch wird für gewöhnlich das Gebaude das edelste sein, welches dem aufmerksamen und durchdringenden Blick die Hauptlinien seines Aufbaus verrät, ahnlich wie eine Tiergestalt sie zeigt, obwohl sie dem ungeübten Auge verborgen bleiben. In der Wölbung eines gotischen Daches ist es kein Betrug, die Stärke in die Rippen zu legen und die dazwischen liegenden Gewölbteile als einfache Schale erscheinen zu lassen. Diese Konstruktion würde ein verständiger Beobachter annehmen, wenn er ein solches Dach zum ersten Mal sieht; und die Schönheiten des Maßwerks und der Verzierungen wurden in seinen Augen noch erhoht dadurch, dass sie die Linien seiner Hauptstarke

andeuten und hervorheben. Wenn die dazwischen liegende Schale aber aus Holz, anstatt aus Stein, und weiß übertuncht wäre, um so wie das Übrige auszusehen, so wäre das natürlich ein unverzeihlicher Betrug. Es kommt jedoch in der Gotik eine unvermeidliche Täuschung vor, die nicht die Punkte, sondern die Art der Stutzen betrifft. Die außere Ähnlichkeit der Schäfte und Rippen mit Baumstämmen und Zweigen — die unschuldige Veranlassung so vieler thörichter Mutmaßungen — erzeugt naturlich im Betrachter die Vorstellung einer entsprechenden inneren Bauart, also einer fasermäßig fortlaufenden Triebkraft aus der Wurzel in die Glieder hinein; eine aufwärts wirkende Tragfähigkeit, die für die Stutze der verastelten Teile ausreicht. Die wirklichen Bedingungen, die der Bedachung ganze Schwere auf gewisse schmale, angegliederte Linien werfen, die teilweise die Tendenz haben, zerdruckt, teilweise auseinander und nach außen gebogen zu werden, konnen nur schwer verstanden werden, um so mehr wenn die Pfeiler, ungestutzt, das Gewicht nicht tragen konnten, wie bei der Apsis von Beauvais und ähnlichen Errungenschaften der kuhneren Gotik. Darin liegt nun eine zarte Gewissensfrage, die wir nur entscheiden konnen, wenn wir uns daruber klar sind, dass, sobald im Bewusstsein jede

Moglichkeit einer Tauschung ausgeschlossen ist, die Erzielung des gegenteiligen Eindrucks keine Unehrlichkeit, sondern im Gegenteil eine erlaubte Anregung der spielenden Phantasie ist. Es liegt im unwiderstehlichen gegenteiligen Eindruck ein feiner und hoher Genuss. So lange wir die Steine und Gelenke sehen, und über die Stutzpunkte eines Bauwerks keinen Augenblick im Zweifel sind, dürfen wir die geschickten Kunstkniffe eher loben als beklagen, die uns das Gefühl geben, als wären Pflanzenfasern in den Saulen und Schaften und Leben in den Verzweigungen. Selbst das Verstecken der Trager der äußeren Strebepfeiler ist nicht tadelnswert, so lange die Pfeiler nicht in auffälliger Weise ungeeignet erscheinen, ihren Zweck zu erfullen. Denn das Gewicht eines Daches kann der Laie fur gewohnlich gar nicht beurteilen und ist sich über die Vorkehrungen zur Sicherheit desselben nicht klar. Wenn das zu tragende Gewicht also unbekannt ist, so ist es auch kein Betrug, die Mittel, die es tragen, zu verschleiern und nur ungefahr so viel zu zeigen, wie der scheinbaren Last annahernd entspricht.

Aber in dem Augenblicke, wo die Lastbedingungen verstanden werden, verlangen Redlichkeit und Gefuhl auch Rechenschaft über die Tragbedingungen. Nichts ist verderblicher

und tadelnswerter vom Standpunkte des Geschmacks und Gewissens, als angeblich unzulangliche Stützen, Hangekonstruktion in der Luft und ähnliche Spielereien und Kniffe.

§ 8. Mit dem Vortäuschen falscher Konstruktion eng verwandt, aber noch tadelnswerter, ist die täuschende Nachahmung derselben — die Einfuhrung von Baugliedern, welche einen Zweck haben oder zu haben scheinen, und ihn nicht erfullen. Sehr haufig kommt das bei den sogenannten fliegenden Strebepfeilern der Spatgotik vor. Der Zweck dieses Gliedes ist naturlich Stütze zu gewahren von einem Pfeiler zum andern, wenn der Plan des Gebaudes eine Einteilung der tragenden Massen in Gruppen wunschenswert oder notwendig erscheinen lasst. Die Veranlassung dazu entsteht am häufigsten aus der wechselnden Anordnung der Kapellen oder Seitenschiffe zwischen dem Hauptschiffe oder Chorwänden und ihren stutzenden Pfeilern. Die naturliche, gesunde und schone Anordnung ist die eines schrag abfallenden Steinbalkens, getragen von einem Bogen, dessen Hintermauerung an der tiefsten Seite am weitesten heruntergefuhrt ist und in die Senkrechte des außeren Pfeilers einmundet; dieser Pfeiler ist natürlich nicht viereckig, sondern vielmehr ein Stuck Mauer, das im rechten Winkel gegen die gestutzten Mauern gestellt ist, notigenfalls

durch eine Spitze gekrönt, um ihr größeres Gewicht zu verleihen. Die ganze Anordnung ist ausgezeichnet durchgeführt im Chorgange zu Beauvais. In der späteren Gotik wurde das Spitztürmchen allmählich ein dekoratives Glied, das wegen seiner Schönheit überall zur Verwendung kam. Dagegen ist nichts einzuwenden; es ist ebenso gerechtfertigt, eine Fiale um der Schönheit willen zu bauen, als einen Turm; aber auch der Strebepfeiler wurde ein dekoratives Glied. Zuerst verwendete man ihn, wo er unnötig war, dann in einer Gestalt, die keinen Nutzen mehr hatte. Er wurde ein bloßes Bindeglied nicht zwischen Pfeiler und Mauer, sondern zwischen Mauer und der Spitze der rein dekorativen Fiale, also dort ansetzend, wo sein Druck, wenn er eintreten würde, nicht ausgehalten werden könnte. Das auffallendste Beispiel dieser Vergewaltigung, dessen ich mich entsinnen kann, — obwohl sie bei fast allen niederländischen Kirchen vorkommt — ist die Laterne von St. Ouen zu Rouen, wo der durchbrochene Stützpfeiler mit seinen ohrförmigen Bogen ungefähr so gut geeignet erscheint, einen Stoß auszuhalten, wie eine Weidenrute! Die Fialen, riesengroß und reichverziert, haben offenbar gar keinen Zweck, stehen nur um den Mittelturm herum wie vier faule Diener — wie Wappenhalter, denn der Turm ist nur eine

hohle Krone, die ebensowenig die Stütze von Strebepfeilern braucht, wie ein Korbgeflecht. Ich kenne wirklich nichts seltsameres und unlogischeres als die Lobpreisungen, die auf diese Laterne verschwendet werden; sie ist eine der verkommensten und letzten Formen spätester Flammengotik, deren gesamte Anlage und Ausführung dem gebrannten Zuckerkonfekt in Konditoreien ähnelt. Es giebt kaum einen herrlichen und klaren Baugedanken der frühen Gotik, der nicht im Laufe der Zeit allmählich verdünnt und zu solchen Skeletten abgemagert ist, welche manchmal freilich — wenn ihre Linien dem Aufbau der ursprünglichen Massen folgen — ein Interesse wachrufen, wie das faserige Aderwerk der Blätter, aus denen die Blattsubstanz abgestorben ist, die meistenteils aber auch entstellt und ausgemergelt erscheinen, gleich krankhaften Spott- und Spukgestalten der Dinge, die da waren. Sie verhalten sich zur gesunden Architektur wie bei den Griechen der Schatten zum belebten und bewehrten Körper des Helden; und selbst die Winde, die durch ihre Fasern pfeifen, sind im Vergleich zu dem tieftönenden Wiederhall der alten Grundmauern wie die Stimme des Mannes gegen das Wehklagen des Gespenstes.*

* S. Anhang II.

§ 9. Vielleicht ist die fruchtbarste Quelle dieser Art von Korruption diejenige, deren genaue Grenzen und Gesetze zu bestimmen schwer hält, denn sie kommt zu uns in „so fragwürdiger Gestalt“: ich meine den Gebrauch des Eisens. Unsere Definition der Baukunst ist unabhangig vom Material. Da diese Kunst indessen bis zum Beginn unseres Jahrhunderts zumeist in Lehm, Stein oder Holz ausgeführt wurde, so entwickelte sich der Sinn für Raummaß und Aufbau an den notwendigen Voraussetzungen und Bedingungen, die mit der Anwendung dieser Materialien verknupft sind; die ganzliche oder hauptsachliche Anwendung von metallischer Konstruktion und Rahmenwerk wird darum als eine Abweichung von den bisherigen ersten Prinzipien empfunden werden. Theoretisch ist kein Grund vorhanden, weshalb Eisen nicht so gut wie Holz gebraucht werden sollte, und die Zeit ist vielleicht nicht mehr fern, wo ein neues System von Baugesetzen entwickelt wird, das ganz der metallischen Konstruktion angepasst sein kann. Dennoch glaube ich, dass die heutige Auffassung* und Gedankenassociation den Begriff der Baukunst

* D h. an dem Tage, da ich dieses niederschrieb Heute hat sich bereits der eiserne Sinn so entwickelt, dass er unser altes fröhliches England in den Mann mit der Eisernen Maske verwandelt hat.

auf nicht metallische Konstruktion beschrankt, und das mit einigem Recht. Denn sie war die früheste und in ihren Elementen die erste der Kunste, die in jedem halbbarbarischen Volke der Kulturstufe vorangehen wird, in der die Wissenschaft die Gewinnung und Behandlung des Eisens ermöglicht. Ihr erstes Auftreten und ihre frühesten Gesetze müssen daher von dem Gebrauche von Materialien abgeleitet werden, die in Massen auf der Erdoberflache vorhanden sind; also Lehm, Holz oder Stein. Man wird, glaube ich, allgemein die Empfindung haben, dass der historische Gebrauch der Architektur eine ihrer wesentlichen Grundzuge ausmacht, und da dieser zum Teil von der Fortdauer stilistischer Werte abhangt, so wird es selbst in Perioden vorgeschrittener Wissenschaft und Technik wunschenswert sein, so weit wie möglich die ursprunglichen Materiale und ihre Gesetze beizubehalten.

§ 10. Ob man mir das einraumt oder nicht, die Thatsache bleibt bestehen, dass jede Vorstellung von Große, Verhältnis, Schmuck oder Konstruktion, die wir bisher gewohnt waren als Grundlage des Schaffens und Urteilens vorauszusetzen, von dem Vorhandensein solcher Materialien abhängt, und da ich mich dem Einflusse dieser Vorurteile nicht entziehen kann und auch von der Mehrzahl meiner Leser

dasselbe annehme, so darf ich wohl sagen, dass echte Architektur das Eisen als konstruktives Material nicht zulässt, und dass solche Arbeiten, wie der gusseiserne Mittelturm der Kathedrale von Rouen, oder die eisernen Bedachungen und Pfeiler unserer Bahnhofshallen und einiger unserer neuen Kirchen gar keine Architektur sind. Dennoch ist es klar, dass Metalle bis zu einem gewissen Grade in die Konstruktion eingreifen können und manchmal müssen, wie Nägel in Holzarchitektur, und ebenso berechtigt auch Nieten und Schließen und Lötstellen im Stein. Wir durfen auch dem gotischen Baukünstler nicht verwehren, Statuen, Dachreiter, Fialen oder Maßwerk durch eiserne Stabe zu stützen; und wenn wir dies zugeben, so sehe ich keinen Grund, weshalb wir Brunelleschi seine eiserne Kette um den Dom von Florenz, oder den Erbauern von Salisbury Kathedrale ihre eiserne Einfassung des mittleren Turmes verwehren können.

10 Lehrspruch
Der richtige Gebrauch des Eisens.

Wir durfen es, glaube ich, als Regel aufstellen, dass Metalle wohl als Kitt, aber nicht als Stutzen verwendet werden durfen. Denn da andere Arten von Bindemittel (Cement) oft so stark sind, dass

Steine eher zerbrochen als auseinandergebracht werden können, und eine Mauer zur festen Masse wird, ohne ihren architektonischen Charakter einzubüßen, so ist kein Grund vorhanden, warum eine Nation, sobald sie die Kenntnis und Praxis der Eisenarbeit erlangt hat, metallene Stangen oder Schließen nicht an Stelle von Cement praktisch verwerten sollte, um die gleiche oder eine noch erhohtere Festigkeit zu erzielen, ohne von den ursprünglichen architektonischen Typen und Systemen abzuweichen; auch macht es keinen Unterschied, ausgenommen in der Ansehnlichkeit, ob diese metallenen Bänder oder Stäbe im Mauerkörper selbst oder an seiner Außenseite angebracht, oder als Ankerbolzen und Querbänder verwendet werden, wenn nur ihre Benutzung eine derartige ist, dass sie durch Cementkraft ersetzt werden könnte; beispielsweise wenn eine Fiale oder ein Fensterkreuz durch ein eisernes Band gestützt oder gebunden wird, so ist es einleuchtend, dass das Eisen das Auseinanderreißen der Steine durch die seitliche Spannkraft verhindert, wie es sonst Cement gethan haben würde, wenn er hinreichend

kräftig gewesen wäre. Aber sobald das Eisen nur im geringsten Grade die Rolle des Steins einzunehmen beginnt und als Mittel dient, um einem Druck zu widerstehen oder ein darauf lastendes Gewicht tragen muss, oder wenn es durch seine eigene Schwere als Gegengewicht dient und auf diese Weise den Gebrauch von Strebepfeilern oder Spitzen zum Widerstand gegen seitlichen Sparrenschub ersetzen soll; oder wenn es in Form eines Balkens oder Trägers hölzerne Balken ersetzt, die den Zweck ebenso gut erfüllt haben würden; so hört in demselben Maße, wie derartige Anwendung des Metalles stattfindet, das Gebäude auf, Architektur zu sein.*

§ 11. Eine derartig festgesetzte Grenze ist aber eine endgültige, und es ist notwendig, dass

* Wieder ist das Wort „Architektur" als Ausdruck vollständigster ἀρχή, oder Herrschaft über das Material gebraucht. Kein Baumeister hat aber vollständige Kontrolle über die Veränderungen der krystallinischen Bestandteile des Eisens, oder über seinen Zersetzungsprozess. Die Definition des Eisens durch das Delphische Orakel: „Niederschlag auf Niederschlag" (nämlich des Hammers auf den Amboß) ist in neuester Zeit mehrfach durch Katastrophen bestätigt worden, wie das Sinken von Eisenschiffen und das Zersplittern von Woolwich Pier, wobei die „Anarchie des Eisens" zu Tage trat.

wir vorsichtig sind, sobald wir uns der außersten Grenze des Zulässigen nähern, so dass, obwohl die Anwendung von Metall in dieser Beschränkung nicht als dem Wesen und Charakter der Architektur entgegenstehend betrachtet werden kann, es bei zu verschwenderischer Verwendung nachteilig auf die Würde der Bauweise ebenso wie auf ihre Ehrlichkeit einwirken kann. Denn obwohl der Zuschauer die Masse und Kraft des verwendeten Cements nicht kennt, so wird er doch meistens die Steine des Baues als trennbare Stucke ansehen, und seine Schatzung der Geschicklichkeit des Baumeisters wird von der Annahme dieser Bedingung und der damit verknüpften Schwierigkeiten abhängen; so dass es stets ehrenvoll ist und den architektonischen Stil männlicher und wissenschaftlicher erscheinen lässt, wenn Stein und Mortel als solche verwendet werden und man mit ihrem Gewicht und ihrer Stärke auszukommen sucht; lieber eine Schwäche zugeben und einer Zierlichkeit entraten, als die eine zu erreichen und die andere zu verbergen durch Hilfsmittel, die an Unehrlichkeit grenzen.

Dessenungeachtet, wo der zeichnerische Entwurf von solcher Zartheit und Leichtigkeit ist, wie in einigen Teilen sehr fein ausgeführter Bauwerke, und wo sowohl ihre Sicherheit und Vollendung einigermaßen abhängig sind

von der Verwendung von Metall, da soll man auch nicht davor zurückschrecken, solange nur so viel als möglich mit gutem Mörtel und guter Steinmetzarbeit gethan ist und keine schundige Ausführung durchgelassen wird, weil man auf die Hilfe des Eisens rechnet. Seine Zulässigkeit nämlich gleicht der des Weines: man soll ihn zur Stärkung, gegen Entkräftung, aber nicht als Nahrungsmittel verwenden.

§ 12. Um solchen Missbrauch zu vermeiden, sollte man überlegen, in welcher Weise die passende Anwendung von Schwalbenschwänzen und anderen Arten, Steine ineinander zu fügen, ausgenutzt werden kann; denn wenn es sich um einen Kunstgriff handelt, um den Mörtel zu stärken und unterstützen, so sollte man ihn noch vor der Zuhilfenahme von Metall in Erwägung ziehen, wofern er ehrlicher und zuverlässiger ist. Ich kann keinen Einwand gegen das Zusammenpassen und Ineinanderfügen von Steinen nach Belieben der Architekten finden; es ist gewiss nicht notwendig, dass ein Bauwerk so bunt zusammengesetzt wird, wie ein chinesisches Geduldspiel, aber die praktischen Grenzen sind durch die Schwierigkeiten schon gezogen; auch ist es nicht notwendig, dass man's immer äußerlich zeigt, so dass der Zuschauer es als eine zulässige Stütze empfindet; und dass keine Hauptsteine an Stellen eingeführt

werden, wo sie sich augenscheinlich unmöglich dauernd halten können, wenn auch ein kleines Rätsel hie und da in unwichtigen Stellen manchmal geeignet ist, den Blick auf die Steinmetzkunst zu lenken, sowie einen reizvollen Begriff einer gewissen schwarzkünstlerischer Begabung und Geschicklichkeit des Architekten zu geben. Ein hübsches Beispiel zeigt die Kappe der seitlichen Thür der Kathedrale von Prato (Taf. V Fig. 4), wo der Zusammenhang der sichtbar getrennten Steine, abwechselnd Marmor und Schlangenstein, nicht verstanden werden kann, bis ihr Querschnitt von unterhalb sichtbar wird. Jeder Block hat natürlich die Gestalt wie sie Figur 5 zeigt.

§ 13. Endlich, bevor wir das Gebiet der konstruktiven Täuschungen verlassen, möchte ich den Baukünstler, welcher glaubt, dass ich engherziger Weise die Hilfsquellen seiner Kunst beschränke, daran erinnern, dass die höchste Weisheit und Meisterschaft zum Ausdruck kommt durch eine edle Unterordnung und eine überlegene Voraussicht innerhalb bestimmter freiwillig anerkannter Beschränkungen. Nichts ist offenbarer in diesem obersten Gesetz, das alle andern umfasst. Die

11. Lehrspruch
Unverletzbarkeit der göttlichen Ordnung, nicht aus Zwang, aus Gehorsam

Göttliche Weisheit zeigt sich uns nur in der Bereitschaft des Kampfes mit den Schwierigkeiten, welche freiwillig und um dieses Kampfes willen von der Göttlichen Allmacht zugelassen werden: und diese Schwierigkeiten erscheinen in der Form naturlicher Gesetze und Verordnungen, welche zu jeder Zeit und auf unzählige Arten mit scheinbarem Vorteil übertreten oder umgangen werden können, die aber niemals durchbrochen werden, was für kostspielige Vorkehrungen und Anpassungen ihre Beobachtung auch zum Erreichen gegebener Ziele erfordern mag. Das Beispiel des Knochenbaus der Tiere liegt unserem Thema am nächsten. Kein Grund kann, so viel ich weiß, angegeben werden, weshalb das hohere Tiersystem nicht befähigt und danach eingerichtet ist, ahnlich dem der Infusorien, Kieselsteine auszuscheiden, anstatt phosphorsauren Kalk, oder noch natürlicher, Kohle, auf diese Weise die Knochen gleich aus Adamant bildend. Der Elefant und das Nashorn, wäre der erdige Bestandteil ihrer Knochen aus Diamant gemacht, hätten so leicht und gelenkig wie Heuschrecken gebaut werden können, und andere Geschöpfe noch

weit gewaltiger, als sie je die Erde gesehen hat In anderen Welten dürfen wir vielleicht solche Schöpfungen finden; eine Schöpfung fur jedes Element und Elemente ohne Ende. Aber die Bauart der Tiere hier ist von Gott bestimmt, eine marmorne Bauart zu sein, keine Feuerstein- oder Diamant-Architektur; und alle denkbaren Hilfsmittel werden angewandt, um den äußersten Grad von Festigkeit und Größe innerhalb dieser Beschränkung zu erreichen. Der Kiefer des Ichthyosaurus ist in Stucken angesetzt und vernietet; das Bein des Megatheriums ist einen Fuß dick und der Kopf des Myodons hat einen doppelten Schädel; wir in unserer Weisheit hätten ohne Zweifel der Rieseneidechse einen Kiefer aus Stahl gegeben und dem Myodon ein gusseisernes Kopfstück und dabei das große Prinzip vergessen, von dem die ganze Schopfung Zeugnis ablegt, dass Ordnung und Einteilung hohere Dinge sind, als Macht. Aber Gott zeigt uns in sich Selbst, wie seltsam das scheinen mag, nicht nur Vollkommenheit in der Herrschaft, sondern auch Vollkommenheit im Gehorsam — Gehorsam gegen Seine Gesetze: und in den

schwerfälligen Bewegungen dieser ungelenkigsten Geschopfe werden wir selbst in seinem göttlichen Wesen gemahnt an das Merkmal der Aufrichtigkeit in der menschlichen Natur, die sich selbst treu bleibt, indem sie ihre Grenzen erkennt.

§ 14. II. Oberflächen-Tauschungen. Sie können zusammengefasst werden unter einem Gesichtspunkte: Verleitung zur Annahme eines Baumaterials, das in Wirklichkeit nicht vorhanden ist; beispielsweise die Bemalung des Holzes um Marmor nachzuahmen, oder Zierformen in scheinbar plastischem Relief zu malen u. dergl. Wir müssen jedoch genau darauf achten, dass das Übel lediglich in dem Versuche beabsichtigter Täuschung liegt. Es gehört oft eine feine Unterscheidung dazu, die Grenze festzustellen, wo die gewollte Täuschung beginnt oder aufhort.

So ist z. B. das Dach der Mailänder Kathedrale scheinbar mit reich ausgefuhrtem Fächer-Maßwerk bedeckt, kräftig genug gemalt, um auf der wenig beleuchteten Fläche und der Entfernung den Unachtsamen zu täuschen. Dies ist selbstverstandlich eine grobe Herabwürdigung und nimmt dem Gebäude viel von seiner Große.

Das Dach der Sixtinischen Kapelle zeigt, mit den Figuren der Fresken verbunden, eine Ar-

chitektur nachahmende Graumalerei, deren Wirkung die Würde und Pracht des Ganzen noch erhöht.

Worin besteht nun das unterscheidende Merkmal? In zwei Punkten: erstens, dass die Architektur so vollig mit den Figuren verwoben ist und eine so großartige Einheit in den Formen und Schlagschatten mit ihnen bildet, dass man sofort beide als ein Ganzes empfindet; da man nun weiß, dass die Figuren notwendiger Weise gemalt sein müssen, so kann kein Zweifel darüber obwalten, dass auch die Architektur gemalt ist. Eine Tauschung ist demnach ausgeschlossen.

12. Lehrspruch Grosse Malerei sucht niemals zu täuschen. Vergl Paragraph 4

Zweitens, dass selbst ein Maler wie Michelangelo — trotz seines vorherrschend plastischen Empfindens — den Grad von roher Geschicklichkeit vermied, der nötig gewesen wàre, um in untergeordneten Dingen den Eindruck der Thatsächlichkeit hervorzurufen, und, wie seltsam das dem Uneingeweihten klingen mag, niemals schlecht genug gemalt haben wurde, um zu täuschen!

Nachdem aber Recht und Unrecht so klar einander gegenuber gestellt sind,

wie in den Dachmalereien des Mailander Doms und der Sixtinischen Kapelle, giebt es nun noch eine Art von Bauwerken, weder so erhaben noch so minderwertig, bei denen die Grenzen undeutlicher gezogen und schwerer festzustellen sind; in diesen Fällen müssen wir genau auf die Anwendung des Grundprinzips achten, dass weder Form noch Material täuschend wiedergegeben werden dürfen.

§ 15. Malerei also, die sich als solche bekennt, ist keine Täuschung, denn sie will kein Material imitieren; ob auf Holz oder Stein, oder wie man meistens annehmen darf, auf Stuck, thut nichts zur Sache. Woraus auch der Malgrund bestehe — gute Malerei macht ihn kostbarer. Ebensowenig darf man es ihr zum Vorwurf machen, wenn sie uns über ihren Malgrund keine Auskunft giebt. Ziegelsteine mit Gips zu decken und diesen mit Fresken, ist durchaus zulassig, ja eine wunschenswerte Verschönerung, wie sie auch in allen großen Perioden vorkommt. Verona und Venedig sind jetzt der Hälfte ihrer alten Pracht beraubt, die sie ihren Fresken weit mehr als ihrem Marmor verdankten. Stuck ist in solchem Fall gleichsam wie Kreidegrund auf Holztafeln oder Leinewand aufzufassen. Aber Ziegel mit Cement

zu bekleistern und diesen in Felder abzuteilen, um wie Steine auszusehen, heißt schwindeln, ein ebenso verächtliches Verfahren, wie das andere edel ist.

Wenn man also das Malen erlaubt, ist es darum gestattet, alles zu bemalen? So lange die Malerei sich giebt als das, was sie ist — ja; wenn aber auch nur im geringsten dieses Gefühl schwindet und das Gemalte als wirklich erscheint — nein. Nehmen wir einige Beispiele. Im Campo Santo zu Pisa ist jedes Fresko mit flachen polychromen Mustern von großer Pracht umrahmt, kein Stück in versuchtem Relief. Da die Gewissheit der glatten Oberfläche feststeht, so täuschen die Figuren, wenn auch in Lebensgroße, nicht, und nun steht es dem Künstler frei, ungebunden seine ganze Kraft einzusetzen, uns durch Felder und Auen und Haine zu führen, über liebliche ferne Hügel, in die milde Klarheit des weiten Himmels, trotz alledem aber seinen ursprünglichen Zweck: architektonische Dekoration, immer im Auge behaltend.

In der Camera di Correggio von San Lodovico zu Parma beschatten die gemalten Weinranken die Wände gleich einer wirklichen Laube; und die spielenden Kinder, die durch die ovalen Öffnungen im Laubwerk hervorlugen, matt beleuchtet und warm und wonnig in der Farbe,

könnten jeden Augenblick hervorbrechen oder sich hinter dem Blättergehege verstecken. Die Anmut ihrer Haltung und Bewegung, und die offenbare Größe des ganzen Entwurfs „verraten“ gewissermaßen die Malerei, retten sie auch dadurch knapp vor dem Vorwurf unerlaubter Täuschung; aber selbst nach solchem Freispruch wird derartige Malerei nicht einen gleichberechtigten Platz neben echter und vornehmer architektonischer Dekoration behaupten konnen.

In der Kuppel des Domes von Parma hat derselbe Maler die Himmelfahrt mit so hinreißender Kühnheit gemalt, dass die nur einige dreißig Fuß im Durchmesser große Wolbung täuschend wie eine wolkenumhüllte Offnung in den siebenten Himmel erscheint, von einem wirbelnden Meer von Englein bevölkert. Ist das verkehrt? Nein, denn das Motiv schließt sofort jede Tauschung aus. Die Weinreben hätten wir für eine wirkliche Pergola halten konnen und die Kinder fur muntere Ragazzi; aber wir wissen, dass die bewegungslosen Wolken und Englein Menschenwerk sein müssen; der Maler mag seine hochste Kraft hineinlegen und willkommen sein; er kann uns bezaubern, aber nicht betrügen.

Wir durfen also diesen Grundsatz auf das Hochste wie auf das Alltägliche anwenden,

dabei aber bedenken, dass dem großen Künstler mehr vergeben werden darf, als dem bloßen dekorativen Handwerker, und zwar deswegen, weil ein Künstler uns selbst bei an Täuschung grenzender Malerei niemals absichtlich und roh hinters Licht führen wird, wie wir ja eben bei Correggio gesehen haben: ein schlechterer Maler hätte bei gleichem Können die Darstellung ganz mit Absicht als Wirklichkeit erscheinen lassen.

Es giebt indessen bei der Zimmer-, Landhaus- oder Gartendekoration einige zulässige und passende Kunstkniffe dieser Art, wie gemalte Landschaften an den Endpunkten von Säulen- und Laubgängen, Himmel auf Deckengemälden, oder mit gemalter Fortsetzung der Architektur der Wände nach oben. Derartige Dinge geben oft ein Gefühl heiteren Überflusses in Räumen, die der Erholung dienen, und sind ganz unschuldig, so lange sie als bloße Spielereien gemeint und aufgefasst werden.

§ 16. Bei der falschen Darstellung oder Nachahmung des Baumaterials ist die Frage viel einfacher und das Gesetz allgemeingültiger: sämtliche Imitationen sind durchaus niedrig und verwerflich. Es ist betrübend, an den Zeitverlust und Kostenaufwand zu denken, der beim „Marmorieren“ der Ladenfronten allein in London verloren geht, und an die Vergeudung

unserer Mittel in absoluten Nichtigkeiten, um die sich kein Sterblicher kümmert, durch die kein Auge anders als schmerzlich berührt wird, die nicht im geringsten zu unserer Bequemlichkeit beitragen, zur Reinlichkeit, Staubfreiheit, oder gar zu dem Hauptzwecke geschaftlicher Kunst — Auffälligkeit! Noch viel strenger sind sie in der Baukunst hoheren Ranges zu verdammen. Ich habe es mir zur Regel gemacht, mich nicht beim Tadeln mit Einzelheiten zu befassen; aber es mag hier gestattet sein, bei aller Anerkennung der allgemeinen Bauformen des Britischen Museums und seines edlen Eingangsportals, auch mein Bedauern auszusprechen, dass die Grundmauer des Treppenhauses am Treppenabsatz durch eine Imitation gleichsam parodiert wird, um so tadelnswerter, weil sie ziemlich gut gelungen ist. Die einzige Rückwirkung davon ist die, uns mit Misstrauen zu erfüllen sowohl gegen die echte Treppe unten, wie überhaupt gegen jedes Granitstuck, das wir später noch dort antreffen konnten. Man wird versucht, beinahe die Echtheit und Ehrenhaftigkeit des alten Memnon in Zweifel zu ziehen! Aber selbst dies, so nachteilig es auf die edlere architektonische Umgebung wirkt, ist noch nicht so schmerzlich wie die Gefühlsroheit, mit der wir unseren Dekorateuren in den billigen modernen Kirchen gestatten, um

den Altar herum allerhand mit Farben besprenkeltes Giebel- und Rahmenwerk zu errichten und in ähnlicher Weise derartige Gerippe oder Saulen-Karikaturen zu färben, wo sie über die Kirchenstühle hinausragen. Dies bedeutet nicht nur einen schlechten Geschmack; es ist kein nebensächlicher, entschuldbarer Irrtum, der diese Thorheiten und Falschheiten in das Gebethaus hineinträgt. Die erste Bedingung, die das richtige Gefühl von solchem Zubehor verlangt, ist, dass es schlicht und unauffällig sei, nicht unecht und flitterhaft. Wenn es nicht in unserem Vermögen liegt, sie schön zu machen, so mögen sie wenigstens echt und einfach sein; können wir dem Architekten nicht viel Spielraum gewahren, so sollen wir dem Tapezierer noch schärfer auf die Finger passen; wenn wir uns an Stein und Holz halten, weißgetuncht, wenn's nicht anders geht, von wegen der Reinlichkeit (denn Tunche ist schon so häufig als Verkleidung edler Dinge verwendet worden, dass sie dadurch selbst einen gewissen Adel erlangt hat), so muss es schon ein sehr niedriger Entwurf sein, um zu beleidigen. Ich entsinne mich keines einzigen Kirchenbaues unbeholfenster Art in entlegenen Dörfern, der durch peinliche Hässlichkeit die Andacht gestort hatte, wo rauhe Steine oder Holz unbedeckt verwendet wurden, und die Gitterfenster

mit weißen Scheiben gefullt waren. Aber die glatt und glanzend „verstuckten“ Wande, die flachen Dächer mit Ventilator-Ornamenten, die vergitterten Fenster mit gelblichen Rahmen und undurchsichtigen viereckigen Scheiben, die vergoldeten oder bronzierten Hölzer, bemaltes Eisen, die erbärmliche Polsterei von Kissen und Vorhängen, von Kirchenstuhl-Deckeln, und Altar-Geländern, und metallenen Armleuchtern, und vor allem die grun-gelbliche Krankhaftigkeit des falschen Marmors — wo sind Die, denen diese Dinge gefallen? Ich habe noch keinen gesprochen, dem sie Freude machten, aber manche, die sie irrtümlich fur nebensächlich und bedeutungslos hielten. Vielleicht nicht für die Religion (obwohl ich nicht umhin kann zu denken, dass es manche giebt, die, wie ich, solche Dinge als störend und ablenkend empfinden fur die Ruhe des Gemuts, die stets unseren Andachtsübungen vorangehen musste), wohl aber fur Urteil und Empfindung; denn sicherlich werden wir mit Wohlwollen, wenn nicht mit Anhänglichkeit, solche Formen materieller Gegenstände ansehen, die wir mit unsrer Andacht zu verbinden gewohnt sind, und daher um so weniger seelisch geubt sein, Heuchelei, Verstellung und Wertlosigkeit in anderen Formen der Dekoration zu entdecken und zu verabscheuen, wenn wir bei unsern allerfeier-

lichsten Handlungen und Andachtsübungen Gegenstände dulden, die in einer so unechten und unansehnlichen Weise ausstaffiert sind.

§ 17. Malerei ist aber nicht die einzige Art, womit Material versteckt oder vielmehr geheuchelt werden kann; denn das bloße Verdecken ist, wie wir gesehen haben, kein Unrecht. Weißwaschen oder tünchen, obwohl manchmal (nicht immer) als Verdeckung zu beklagen, ist nicht als Falschheit zu verdammen. Es giebt sich als das, was es ist, und behauptet und verrät nichts von dem, was darunter ist. Vergoldung ist infolge ihrer häufigen Anwendung auch harmlos geworden. Man nimmt sie hin als das, was sie ist, ein Überzug, ein Häutchen, und darum ist sie zulässig, — ich will nicht gerade behaupten wunschenswert, denn sie ist eins der am haufigsten missbrauchten Prunkmittel; ob der Nutzen, den wir daraus ziehen können, nicht reichlich aufgewogen wird durch den Verlust an Vergnügen, den wir durch den gewohnheitsmäßigen Verdacht der Vergoldung bei der Betrachtung eines Gegenstandes, der wirklich ganz aus Gold ist, erleiden? Ich meine, Gold war bestimmt, selten genossen und als ein köstliches Ding genossen und bewundert zu werden. Ich wunschte zuweilen, dass in der That alles Gold sein mochte, was glänzt, oder besser, dass nichts glänzen sollte, was nicht

Gold ist. Indessen auch die Natur entbehrt nicht solchen Außenscheins und verwendet Licht dafür, und ich hege eine zu große Vorliebe für alte Heiligen-Malerei, um mich von ihrem goldleuchtenden Hintergrunde oder strahlenden Heiligenschein trennen zu können; nur sollte Gold stets mit Achtung gebraucht werden, um Glanz oder Heiligkeit auszudrücken, nicht in eitler Üppigkeit oder auf Schildermalerei. Von andern weniger üblichen Mitteln der Oberflächen-Verdeckung, wie das Lasursteinpulver oder musivische Nachahmungen farbiger Steine, brauche ich kaum zu sprechen. Durch die Renovierungsverfahren in Venedig wurde die Halfte der Hauser entstellt, indem die Ziegel erst mit Stuck bedeckt und dieser dann mit Zickzackadern bemalt wurde, um Alabaster nachzuahmen. Aber es giebt noch eine weitere Form der „architektonischen Erdichtung“, die in den großen Perioden so allgemein vorkommt, dass wir nicht umhin können, ihr Aufmerksamkeit zu schenken. Ich meine das Decken oder Verkleiden von Ziegeln mit kostbarerem Stein.

§ 18. Man weiß, dass was man unter einer marmornen Kirche versteht, in fast allen Fallen nur eine Fournierung von Marmor auf der rohen Ziegelwand bedeutet, die zur Aufnahme mit gewissen

Unebenheiten versehen ist; was als massige Steine erscheint, ist in Wirklichkeit nichts anderes als angeheftete Steinplatten. Die Berechtigung hierzu ruht natürlicher Weise auf derselben Grundlage wie

13. Lehrspruch
Das Verkleiden von Ziegeln mit Marmor ist eine grosse Form von Mosaik und daher zulässig *

die Vergoldung. Wenn es klar verstanden wird, dass eine marmorne Außenseite nicht für eine massive Marmorwand ausgegeben werden soll, so ist sie zulassig; ebenso einleuchtend ist auch, dass wenn besonders kostbare Steine benutzt werden, wie Jaspis oder Schlangenstein, es nicht nur eine unsinnige Verschwendung, sondern oft eine Unmöglichkeit wäre, hinreichende Mengen davon zu finden, um ganz damit bauen zu können. Es bleibt also nur das Fournieren, wogegen auch hinsichtlich der Dauerhaftigkeit nichts einzuwenden ist, da solche Bauart erfahrungsmäßig ebenso lange hält, wie anderes Mauerwerk. Sie ist daher einfach als eine musivische Kunst in großem Maßstabe zu betrachten, wobei der Grund aus Ziegel oder anderem Material besteht; kann man schone Steine

* Weiter ausgeführt in den „Steinen von Venedig“.

bekommen, so sollte man diese Bauweise gründlich lernen und ausführen. Indessen, da wir den Schaft einer Säule um so höher werten, wenn er aus einem Stück ist und den Stoffverbrauch nicht bedauern, der sich in echten goldenen, silbernen, achatenen oder elfenbeinernen Gegenständen ausdruckt, so meine ich, dass auch Mauern mit gerechterer Befriedigung betrachtet werden dürfen, wenn man weiß, dass sie aus edlem Material bestehen; und wenn wir die Forderungen der beiden Grundsätze — Aufopferung und Wahrheit — gegen einander abwagen, so sollten wir lieber an äußerem Schmuck sparen, als den unsichtbaren Wert und Bestand dessen verringern, was wir machen; und ich glaube, dass eine bessere Zeichnung und feinere, wenn auch weniger üppige Dekoration aus der Gewissenhaftigkeit und Echtheit in der Wahl des Materials hervorgehen würde.

In dem äußeren Gebrauche der Farbe liegt also keine Falschheit aber viel Schonheit, und es muss erlaubt sein, Bilder oder Muster auf beliebigen Oberflächen zu malen, die der Bereicherung zu bedürfen scheinen. Aber trotz alledem sind derartige Gepflogenheiten wesent-

lich unarchitektonisch; sie teilen die Arbeit in zwei Teile und Arten, von denen die eine weniger dauerhaft ist als die andere, im Laufe der Zeit abbröckelt und das Darunterliegende, falls es nicht an sich edle Eigenschaften besitzt, kahl und roh lässt. Das dauerhaft Edle scheint mir das wahrhaft Architektonische, und nicht eher als bis dieses gesichert ist, sollte die Malerei zur Beihilfe gerufen werden fur den Genuss des Augenblicks, und auch dieses erst nachdem jedes Hilfsmittel dauerhafterer Art in Betracht gezogen wurde. Die wahren Farben der Architektur sind die von natürlichen Steinen, und ich mochte aus dieser Anschauung den großtmóglichsten Nutzen gezogen sehen. Jede Schattierung, vom blassen gelb bis zum violett, über orange, rot und braun, steht zu unserer Verfugung; ebenfalls fast jede Nüance von grun und grau; welche Harmonien lassen sich nicht mit diesen Tonen, und reinem weiß erreichen? Von einfarbigen und gemischtfarbigen Steinen giebt es zahllose Arten; will man lebhaftere Farben, so verwende man Glas oder in Gold gefasstes Glas als Mosaik, was ebenso dauerhaft wie Stein

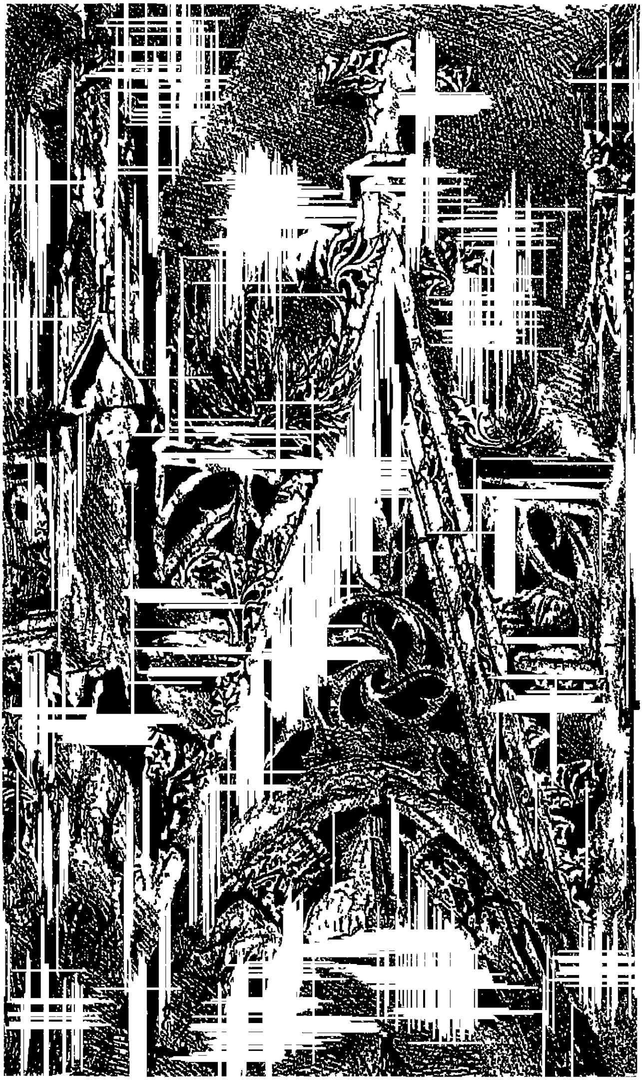
14. Lehrspruch
Die rechtmässigen Farben der Architektur sind die von natürlichen Steinen

ist und seinen Glanz mit der Zeit nicht verliert, — damit die Arbeit des Malers auch für schattige Loggien oder den Innenraum vorbehalten bleibt. Das ist die treue, wahrhaftige Bauweise; wendet man außen Farbe an, so muss man daran denken, dass einst der Tag kommt, wo diese verschwindet, wo das Gebaude in seiner Leblosigkeit dasteht, den Tod des Delphins sterbend. Die transparenten Alabaster von San Miniato und die Mosaiken von San Marco sind wärmer durchgluht und heller bestrahlt von jeder Morgen- und Abendsonne; während die Tinten an unseren Kathedralen verblichen sind wie die Morgenröte aus den Wolken; und die Tempel, deren Azur und Violett einst von den griechischen Vorgebirgen weit uber das Meer hinaus schimmerten, stehen heute in ihrer kuhlbleichen Weiße wie Schnee, den der Sonnenuntergang kalt zurückgelassen hat.

§ 19. Die letzte Form der Tauschung, gegen die wir uns zu verwahren haben, ist der Gebrauch von gegossener oder maschinenerzeugter Arbeit statt Handarbeit, im allgemeinen als Herstellungs-Täuschung zu bezeichnen.

Zwei Gründe von gleichem Schwergewicht

Tafel III



sprechen dagegen: der eine, weil alle gegossene oder maschinenerzeugte Arbeit schlecht ist, der zweite, weil sie unehrlich ist.

Schmuck, wie ich bereits hervorhob, hat zwei unterschiedliche Quellen des Genusses: eine, die der abstrakten Schönheit seiner Formen, die wir einstweilen als gleich annehmen wollen, ob sie von der Hand oder der Maschine kommen; die andere, der Sinn für menschliche Mühe und Sorgfalt, die auf die Herstellung verwendet wurden. Wie groß diese letzte Wirkung ist, mogen wir daraus ermessen, indem wir beobachten, dass kein Buschel Unkraut in den Spalten von Ruinen wächst*, der nicht eine Schonheit besitzt, in jeder Beziehung fast gleich und in mancher unermesslich uberlegen derjenigen der reichsten Steinverzierung: und weil unsere Vorliebe fur die ausgehauene Arbeit, unsere Schatzung ihres Reichtums, obwohl er zehnfach geringer ist als der der Grashalme daneben; ihrer Feinheit, obwohl sie tausend-

* Ich vermisse die Bezugnahme auf die vorhergehende Tafel. Sie ist eine Bleistiftskizze einer alten Kirche in St. Lo (ich glaube die Originalzeichnung ist jetzt in Amerika im Besitz meines Freundes Charles Eliot Norton), und die Absicht war, die größere Schönheit der natürlichen Gräser im Vergleich zu den Steinschnitzereien zu zeigen und doch die zarte Harmonie von beiden. Weitere Hinweise auf diese Zeichnung finden im 18. Paragraph des 5 Kapitels statt.

fach weniger fein ist; ihrer Verehrungswürdigkeit, obwohl sie millionenfach weniger verehrungswürdig ist — davon herrührt, dass wir die Arbeit des armen, plumpen, mühseligen Menschen vor uns haben! Ihre echte Genussfähigkeit für uns hängt von der Nachprüfung jener Reihenfolge von Gedanken und Hoffnungen ab, von Fehlschlägen und herzbrechender Verzweiflung — von Wiederherstellung und Fröhlichkeit im Erfolg: all das kann vom geübten Auge nachgewiesen und nachempfunden werden; aber selbst wenn es unsichtbar bleibt, wird es vorausgesetzt und geahnt; und es ist der Wert eines Dinges im Sinne der aufgewandten Kraft ebenso sehr, wie der Nutzwert desselben, den wir „kostbar" nennen. Der Wert eines Diamanten liegt zum Teil in dem Begriffe der Zeit, die es kostet, ihn zu finden, und der Wert eines Ornaments liegt auch in der Zeit, die notig ist, um es zu schneiden.*

Fabrik-Ornament stellt einen Arbeitswert dar, den es nicht besitzt, und darum ist es eine Unverschämtheit, eine Pobelhaftigkeit und eine Sünde. Nieder damit! Mahlt es zu Pulver und lasst seine Stelle lieber kahl an der Wand. Ihr habt nicht dafür bezahlt — mit eurem Sein

* Wert ist hier im gewöhnlichen, okonomischen Sinne als „Herstellungswert" gemeint, zum Unterschied von Wert an sich.

— und darum braucht ihr es nicht. Niemand braucht Ornamente in dieser Welt, aber jeder braucht Echtheit und Ganzheit. Lasst eure Wände so kahl wie ein gehobeltes Brett, oder baut sie aus gebackenem Straßenschmutz oder gehacktem Stroh, wenns sein muss, aber beklebt sie nicht mit Lügen!

Dennoch giebt es von dieser Grundregel Ausnahmen in Hinsicht auf besondere Stoffe und ihre Verwendung.

§20. So in dem Gebrauche von Ziegeln: da man weiß, dass sie ursprünglich in Form gegossen werden, so ist kein Grund vorhanden, weshalb sie nicht in den verschiedenartigsten Formen gegossen werden sollen. Man wird sie doch niemals für geschnitten und behauen halten, und darum werden sie nur das Ansehen genießen, das sie verdienen. In flachen Gegenden, weit von Steinbrüchen entfernt, kann gegossener Backstein auch rechtmäßig und erfolgreich in der Dekoration, und zwar der reichsten und feinsten, gebraucht werden. Die Ziegelstein-Gesimse des Palazzo Pepoli zu Bologna und die, welche den Marktplatz von Vercelli umgeben, gehören zu den reichsten in Italien. So gleichfalls Dachziegel und Porzellan, wovon die ersteren in grotesker aber glücklicher Art bei der bürgerlichen Architektur in Frankreich zur Verwendung kommen, indem farbige Dachpfannen in

den Netzverbänden zwischen den Querbalken eingelegt sind; das letztere dagegen vorzüglich in Toscanien, in äußerem Flachrelief, von der Familie der Robbias, in deren Arbeiten, obwohl wir manchmal die nutzlosen und ungeschickt verteilten Farben bedauern mogen, wir keinenfalls die Anwendung eines Materials tadeln durfen, das, was auch seine Schwächen sein mögen, alle andern an Dauerhaftigkeit übertrifft, vielleicht auch mehr Geschicklichkeit in der Behandlung erfordert als selbst Marmor. Denn es ist nicht das Material, sondern der Mangel an menschlicher Arbeit, der ein Ding wertlos macht. Ein Stück Terracotta oder Stuck, mit der Hand bearbeitet, wiegt alle Steine von Carrara, die mit der Maschine geschnitten sind, auf.* Wir müssen uns jederzeit zu der Arbeit bekennen, die wir geleistet haben; beim Gebrauch von Steinen also nicht mit der Maschine schneiden, auch keinen künstlichen Stein verwenden, der in naturnachahmenden Formen geschnitten ist, noch

* Hier ist zu viel Wesens und Metaphysik aus einer höchst einfachen Sache gemacht, außerdem nicht überzeugend, weil die Unehrlichkeit der Maschinenarbeit aufhoren würde, sobald sie allgemein gebräuchlich und anerkannt ware, wozu der Zeitpunkt gar nicht mehr fern liegt. Das Thema ist umfassender in meiner Ansprache an die Kunstschüler von Mansfield behandelt worden. (Band XI meiner Werke.)

Stuckornamente in Steinfarbe, oder in anderer, auf irgend eine Weise damit zu verwechselnder Art behandelt, wie z. B. die Stuckornamente des Palazzo Vechio in Florenz, welche Verdacht und Schande auf jeden andern Teil des Gebäudes werfen.

Was dehnbare oder schmelzbare Stoffe, wie Thon, Eisen oder Bronze anbelangt, da diese gewöhnlich in Hülsen erzeugt, geschmiedet oder geprägt werden, so können wir sie nach Belieben gebrauchen; sie werden um so wertvoller, je deutlicher die Handarbeit an ihnen erkennbar ist.

15. Lehrspruch
Gusseiserne Ornamente sind barbarisch.

Aber nach meiner Meinung hat nichts die Verkümmerung unseres Volks-Empfindens fur Schönheit mehr verschuldet, als der fortgesetzte Gebrauch gusseiserner Ornamente. Die gewöhnliche Eisenbearbeitung im Mittelalter war so einfach wie wirkungsvoll; sie bestand aus Abblatterungen, die aus dem Eisenblech herausgeschnitten und vom Handwerker nach Belieben gebogen wurden. Keine Ornamente sind dagegen so kalt und plump, so roh und ungeeignet für feinere Linien und Schatten, wie die aus Gusseisen. Da sie auf den ersten Blick

von gehämmerter Schmiedearbeit unterscheidbar sind, so können wir in Bezug auf Täuschung kaum etwas gegen sie einwenden; aber ich habe die Überzeugung, dass für den Fortschritt im Kunstempfinden eines Volkes wenig Hoffnung vorhanden ist, wo man derartige rohe und billige Ersatzmittel in grosserem Umfang fur dekorative Zwecke verwendet.

Das sind, glaube ich, die drei hauptsächlichen Quellen der Tauschung, wodurch die Baukunst verdorben werden kann; es giebt indessen noch verschiedene verstecktere Formen, gegen die wir weniger mit bestimmten Gesetzen als mit der Achtsamkeit eines aufrichtigen mannlichen Sinnes uns schutzen können. Denn, wie schon oben bemerkt, einige Arten von Täuschung beziehen sich nur auf Eindrücke und Ideen, von denen manche, wie die obenerwahnte baumartige Erscheinung hoher gotischer Chorgange, von edler Wirkung sind, die meisten aber so viel von Gaukelei und Kunstkniffen an sich tragen, dass sie jeden Stil erniedrigen, wo sie vorherrschen, was sie unaufhaltsam thun, sobald sie einmal zugelassen werden, da sie das Auge des unerfinderischen Baumeisters und des unempfindenden Zuschauers bestechen, gerade so wie gemeine und oberflachliche

Geister in anderen Dingen gekitzelt werden durch das Gefuhl des Übervorteilens, oder das Entdecken der Absicht, zu ubervorteilen; und wenn derartige Spitzfindigkeiten noch unterstutzt werden durch eine geschickte Steinschnitzerei oder architektonische Taschenspielerei, die an sich zur Bewunderung auffordert, so fuhrt die Verfolgung derselben uns sehr wahrscheinlich allmahlich zur ganzlichen Vernachlässigung des edlen Charakters der Kunst und endet in Erstarrung oder Verfall. Und dagegen giebt es keine Schutzwehr als durch strenge Missachtung jeglicher Schein-Gewandtheit und geistreicher List, indem wir die ganze erfinderische Kraft in die räumliche Anordnung von Formen und Massen legen.

Obwohl es leicht ware, an vielen Beispielen die Gefahr solcher Kniffe und Eitelkeiten nachzuweisen, so beschränke ich mich auf die Untersuchung eines einzigen, das nach meinem Dafürhalten die Ursache des Niederganges der gotischen Baukunst in ganz Europa gewesen ist. Ich meine das System der durchbrochenen, verzierten Leisten, welches, seiner Wichtigkeit und zum Verstandnis des Lesers wegen, hier ausfuhrlich erlautert werden mag.

§ 21. In erster Linie muss ich auf Professor Willis' Bericht uber den Ursprung des Maßwerks

Tafel IV



in seinem Buche „Die Baukunst des Mittelalters“ hinweisen, seit dessen Erscheinen ich nicht wenig überrascht war über die Versuche, die unverzeihlich thörichte Theorie ihrer Abstammung von nachgeahmten pflanzlichen Formen wieder zu erwecken; unverzeihlich, sage ich, weil die geringste Vertrautheit mit frühgotischer Bauweise die Verfechter dieser Theorie davon überzeugen müsste, dass genau im Verhältnis zum Alter dieser Formen die Nachahmung organischer Vorbilder geringer ist und in den allerfrühesten überhaupt nicht vorkommt. Es kann nicht den Schatten eines Zweifels für Den geben, der mit einer Reihenfolge zusammenhängender Beispiele vertraut ist, dass das Maßwerk sich aus den allmählich zunehmenden Durchbrechungen des Steinschildes entwickelt hat, welches, gewöhnlich durch einen Mittelpfeiler gestützt, den Spitzbogen frühgotischer Fenster ausfüllte. Prof. Willis hat vielleicht seine Aufmerksamkeit zu ausschließlich auf den doppelten Spitzbogen beschränkt. Ich habe auf Taf. VIII Fig. 2 ein interessantes Beispiel von einfacher Durchlöcherung eines hohen und dreikantigen Schildes gegeben, aus der Eremitenkirche zu Padua. Aber die häufigere und typische Form ist die des doppelten Spitzbogens, verziert mit verschiedenen Durchbohrungen des Raumes zwischen ihm und dem

oberen Rundbogen; mit einem einfachen Kleeblatt unter einem runden Bogen, in der Abbaye aux Hommes zu Caen (Taf. IV Fig. 1); mit einem sehr schön in den Verhältnissen geschnittenen Vierblatt, im Drillingsbogen von Eu, und dem des Chors von Lisieux; mit Vierblättern, Sechsblattern und Siebenblättern in den Querschiffturmen von Rouen (Taf. IV Fig. 2) mit einem Dreiblatt (unbeholfen) und einem ganz kleinen Vierblatt daruber, zu Coutances, Fig. 3; dann, mit Vervielfältigungen derselben Figuren, zugespitzt oder rund, wodurch sehr schwerfällige Formen der Zwischenflächen des Steins entstehen (Fig. 4, von einer der kleinen Kapellen im Hauptschiff von Rouen, Fig. 5 desgleichen von Bayeux); und endlich durch Verdünnen der steinernen Rippen, wodurch Verhältnisse erreicht werden, wie die herrliche typische Form der Chorfenster in der Apsis von Beauvais (Fig. 6).

§ 22. Nun wird man bemerken, dass wahrend dieses ganzen Entwicklungsprozesses die Aufmerksamkeit stets auf die Formen der Durchlocherung gelenkt wird, das heisst auf das von Innen gesehene durchbrechende Licht, nicht auf die dazwischen liegende Steinausfüllung. Die ganze Anmut des Fensters liegt in den Umrisslinien des Lichtes, und ich habe alles Maßwerk von Innen

aufgenommen, um die Wirkung des Lichtes zu zeigen, zuerst in getrennten, weit voneinander entfernten Sternen, dann allmählich ausweitend, sich einander nahernd, bis sie kommen und gleichsam uber uns leuchten, den ganzen Raum mit ihrem Strahlenglanz erfüllend. In diesem Sternzwischenraum haben wir die große, reine und vollkommene Gestalt der fränkischen Gotik; in dem Augenblicke, wo die Schwerfälligkeit der Steinfüllungen endgultig überwunden ward, indem das Licht zur vollsten Wirkung gelangte, ohne seine strahlende Einheitlichkeit zu verlieren als die maßgebende sichtbare Ursächlichkeit des Ganzen, da finden wir das feinste Gefuhl und unfehlbarste Urteil in der Anordnung von Maßwerk und Schmuck. Ich habe auf Taf. X ein ausgezeichnetes Beispiel dazu gegeben, von der Verzierung der Strebepfeiler an der Nordthür der Kathedrale von Rouen; damit der Leser wirklich echte feine Gotik verstehen lernt, wie edel sie Phantasie und Gesetzmaßigkeit vereint, und auch fur unsern unmittelbaren Zweck wird es gut sein, dass er die Querschnitte und Leisten im Einzelnen nachpruft (sie sind ausführlich im 4. Kapitel § 27 beschrieben), und zwar um so sorgfaltiger, weil diese Probe einer Periode angehört, wo die bedeutsamste Veranderung im Wesen der gotischen Baukunst eintrat, die

vielleicht jemals aus dem natürlichen Fortschritt irgend einer Kunst entwickelt wurde. Dieses Maßwerk bildet gleichsam ein Zwischenglied, eine Pause, zwischen dem Ablegen eines großen herrschenden Prinzips und der Aufnahme eines anderen. Es war die große Wasserscheide der fruhgotichen Kunst.

Bis dahin war Alles Aufstieg gewesen; danach ist Alles Abstieg; beides, freilich in gewundenen Bergpfaden und verschiedenen Gefällen; beides unterbrochen, gleich dem langsamen Steigen und Wiederabfallen der Alpenpässe, durch gewaltige Felsen, vorspringend oder abzweigend von der Hauptkette, und durch aufhaltende oder gleichlaufende Erhebungen im Thal des Ausganges. Aber der Pfad des Menschengeistes ist nachweisbar bis hinauf zu diesem erhabenen Bergrucken in fortlaufender Linie, und dann wieder abwärts, gleich einem silbernen Flusslauf:

„Nachlässig verstreut, glänzt er von weitem,
Den Blick anziehend wo er sichtbar wird
In mancher Krümmung und durchbrochener Kette,
Bald oberhalb, bald unterhalb erscheint —
Dem, der den Aufstieg macht,
Als sei es stets ein andrer.“

An dem hochsten, dem Himmel am nächsten gerückten Punkte angelangt, blicken die Baumeister zum letzten Mal zuruck auf den Weg, den sie durchmessen; dann wenden sie sich

ab von seinem frühen Morgenlicht und einer andern, tieferen Fernsicht entgegen, eine Weile noch im warmen Strahl der westlichen Sonne, aber mit jedem Schritt in kaltere, wehmütigere Schatten niedertauchend.

§ 23. Der Umschwung, wovon ich sprach, ist in wenig Worten zu verdeutlichen; einen wichtigeren, folgenschwereren kann es gar nicht geben: Linie tritt an die Stelle der Raumfläche für den Zweck des Schmuckes.*

Wir haben gesehen, in welcher Weise die Öffnung oder Durchbrechung der Fenster sich ausweitete, bis die anfänglich ungeschickten Steinfüllungen zarte Linien des Maßwerks wurden; ich möchte besonders die Aufmerksamkeit auf die Verhaltnisse und Ausschmückung des Fensters in Rouen (Taf. X) zum Vergleich mit andern Zierleisten richten, weil deren Schönheit und Sorgfalt besonders hervortreten. Sie zeigen, dass hier das Maßwerk selbst zum ersten Mal den Blick des Baumeisters „gefangen“ hatte! Bis zu dem Augenblicke, wo die Verminderung und Verdunnung des verbindenden Steins vollzogen wurde, hatte das Auge

* So vollkommen ist dies der Fall, dass Herr Viollet le Duc in seinem Maßwerk im „Dictionnaire d'Architecture“ seine Aufmerksamkeit ausschließlich der Umgestaltung des Maßwerks-Stabes gewidmet hat Der Gegenstand ist eingehend untersucht in meiner sechsten Vorlesung im „Val d'Arno“.

nur die Offnungen, die Lichtsterne gesehen. Der Kunstler kümmerte sich nicht um den Stein; nur eine rauhe Umrahmung brauchte er, während er die Durchlöcherung ganz als Form beobachtete; als aber diese Form ihre letztmögliche Ausbildung erhalten hatte, als die Steinarbeit zu einem System anmutiger Stabe und feiner paralleler Linien wurde, da kam dieses System plötzlich, wie eine vorher unsichtbare, zufällig entstandene Form im Bilde, zum unvermeidlichen Bewusstsein. Sie war thatsächlich vorher nicht gesehen worden. In einem Augenblicke brach sie hervor als unabhängige Form. Sie wurde nun das Wesentliche. Ein Baukunstler nahm sich ihrer an, durchdachte sie, und verteilte ihre Glieder dann, wie wir es gesehen haben.

Nun kam die große Ruhepause jener Zeitabschnitt, wo der Zwischenraum und die einteilende Steinfläche beide gleich gut beherrscht wurden. Sie dauerte keine funfzig Jahre. Die Formen des Maßwerks wurden mit einem kindlichen Entzucken über diese neue Quelle der Schonheit ausgebildet und die dazwischen liegenden Flachen als dekoratives Element fur immer beseitigt. Der Ubergang ist uberall der gleiche und seine Bedeutung kann nur verstanden werden, wenn wir ihn auch, abgesehen von unserem Beispiel, im Ganzen verfolgen.

Weitere Beispiele folgen im dritten Kapitel, die mit unserm augenblicklichen Thema, der Untersuchung der Wahrheit in der Behandlung der Zierleisten, nicht unmittelbar zusammenhängen.

16. Lehrspruch
Masswerk darf niemals als biegsam angesehen werden

§ 24. Der Leser wird bemerkt haben, dass bis zu der äußersten Entwicklung der Durchbrechung alle Steinarbeit stets und notwendigerweise als fest und unnachgiebig aufgefasst wurde, wie sie es thatsächlich ist. So blieb sie auch wahrend der Ruhepause, von der ich sprach, als die Formen noch streng und rein waren, zart wohl, aber vollkommen fest.

Am Ausgang dieser Ruheperiode kam das erste Anzeichen einer Veränderung, wie ein leiser Windhauch, der durch das überfeine Maßwerk hindurchwehte und es zittern machte. Es begann zu wogen gleich den Fäden eines vom Luftzug gehobenen Spinngewebes. Es verlor das Wesen eines Steingerustes. Zu fadenartiger Dünne verfeinert, nahm es den Anschein der Biegsamkeit an. Dem Architekten gefiel dieser neue Einfall und er machte sich daran, ihn auszuführen.

In kurzester Zeit erschienen die Stabe des Maßwerks dem Auge als wären sie wie ein Netz zusammen gewoben. Das war eine Veränderung, die ein großes Wahrheitsprinzip opferte; sie opferte den Ausdruck des Wesens und der Eigenschaften des Materials; so reizvoll und entzückend die technischen Ergebnisse im ersten Stadium auch sein mochten, zuletzt wurden sie verderblich.

Denn, achten wir wohl auf den Unterschied zwischen der Annahme der Dehnbarkeit und der einer spannkräftigen Struktur, wie sie oben in der Ähnlichkeit mit Baumwuchs erwahnt wurde Diese Ahnlichkeit war nicht gesucht, sondern notwendig; sie ergab sich aus den naturlichen Kraftbedingungen beim Baumstamm oder Strebepfeiler und der Schlankheit in den Åsten oder Rippen, wahrend noch mehrere der anscheinend gemeinsamenBedingungen auch thatsächlich vorhanden waren. Ein Baumzweig, obwohl bis zu einem gewissen Grade biegsam, ist nicht dehnbar; er ist so fest in seiner eigenen Gestalt wie eine Steinrippe; beide geben innerhalb gewisser Grenzen nach; beide brechen, wenn diese Grenzen uberschritten wer-

den, während der Baumstamm ebensowenig nachgiebt wie der Steinpfeiler. Aber wenn das Maßwerk so dehnbar erscheint wie eine Seidenschnur, wenn die ganze Zerbrechlichkeit, Spannkraft und Schwere des Materials dem Anschein nach, wenn auch nicht in Wirklichkeit, verleugnet wird, wenn die ganze Kunst des Architekten darauf hinausgeht, die ersten Bedingungen der Arbeit und die inneren Eigenschaften seines Materials zu widerlegen: das ist überlegte Täuschung, die nur von der Anklage direkter Falschheit durch die Sichtbarkeit der Steinoberfläche befreit wird, aber dennoch leicht im Maße ihres Vorhandenseins alles übrige Maßwerk in ungünstigem Sinne beeinflusst.*

§ 25. Aber der niedergehende und krankhafte Geschmack der späteren Architekten war mit diesem Grad von Täuschung nicht zufrieden.

* Ich bitte besonders auf diese gerechte Verurteilung des Wesens dieser Architektur zu achten — ihrer „Flammenhaftigkeit" —, welche ich bisher so genau und mit Liebe studiert hatte Es ist ein Zeichen des Durchbrechens und Überwindens einer Vorliebe durch Vernunft, worauf ich Grund habe, stolz zu sein, und besonders darauf hinzuweisen zur Rechtfertigung des Vertrauens von Seiten des Lesers, das ich fortwährend in Anspruch nehme.

Sie waren entzückt von dem listigen Zauber, den sie entdeckt, und dachten nur darüber nach, wie sie ihn erhöhen könnten. Der nächste Schritt bestand darin, das Maßwerk nicht nur als dehnbar, sondern als durchdringbar darzustellen! Wenn zwei Verzierungen sich begegneten, so wurden ihre Durchschnittspunkte so behandelt, als ob die eine durch die andere hindurchginge, jede von der andern unabhängig; oder wenn zwei parallel liefen, die eine so erscheinen zu lassen, als ob sie teilweise in der andern enthalten sei, so zu sagen in ihr läge. Diese Art der Falschheit hat zuletzt die Kunst zerstört. Die verfeinerten Maßwerke waren oft schön, obwohl unedel; aber die schließlich ausgearbeiteten „durchbohrten" dienten nur als Vorwand, um mit Kunststückchen zu prunken, und vernichteten zugleich Würde wie Schönheit der gotischen Baugedanken.

§ 26. In den großen Entwicklungsstufen wurden zwei einander kreuzende Zierleisten am Berührungspunkt zu einer verschmolzen, wo in der Mehrzahl der Entwürfe, wenn sie sich treffen, eine Übereinstimmung und Deckung der Krümmungen eintritt, die sich berühren, statt zu durchschneiden; am Durchgangspunkt wird der Abschnitt beider Leisten gemeinsam zu einem verschmolzen. Selbst bei den scharfen Schnittpunkten der Bogen an der Thür der

Kirche zu Lisieux (Taf. VIII) wird der Eindruck des Hindurchgehens möglichst vermieden; dieses System ist natürlich nur eine zugespitzte Form der frühen Normannischen Bogengange, wobei die Bogen verflochten sind, jeder uber dem vorhergehenden und unter dem nächstfolgenden liegend, wie bei Anselms Turm in Canterbury.

Es kam zuweilen vor, dass zwei verschiedene Zierleisten sich trafen, was aber nicht gern gesehen wurde und meistens sehr unbeholfene Lösungen zeigt, wie bei den Fenstern der Kathedrale zu Salisbury, wo Giebel und Senkrechte sich berühren. Die Giebelleiste besteht aus einer, die senkrechte aus zwei Rinnen, die mit ballförmigen Rosetten geschmuckt sind; die großere einfache Leiste verschluckt gleichsam die doppelte und dringt zwischen den kleineren Blumen vor mit der unverfrorensten Plumpheit (Taf. V Fig. 1). Beim Vergleichen der Schnitte muss man darauf achten, dass im oberen die Linie *ab* eine wirkliche Senkrechte in der Fensterebene, wahrend in der unteren die Linie *ed* eine Horizontale darstellt in der Fensterebene, die durch die perspektivische Linie *de* angedeutet ist.

In der Mehrzahl der Falle wo Zierleisten sich trafen, stimmten sie in vielen Stellen überein, sie gingen in einander über, anstatt

sich zu durchschneiden; am Berührungspunkt wird der Querschnitt für beide in einander verschmolzenen Stücke gemeinsam; so beim Schnittpunkt der Fensterbogen des Palazzo Foscari (Taf. IX, genauer gegeben auf Fig. 8 Taf. V), wo der Querschnitt bei der Linie *s* genau der gleiche ist wie bei irgend einem Bruch der getrennten Leiste oberhalb bei *s*.

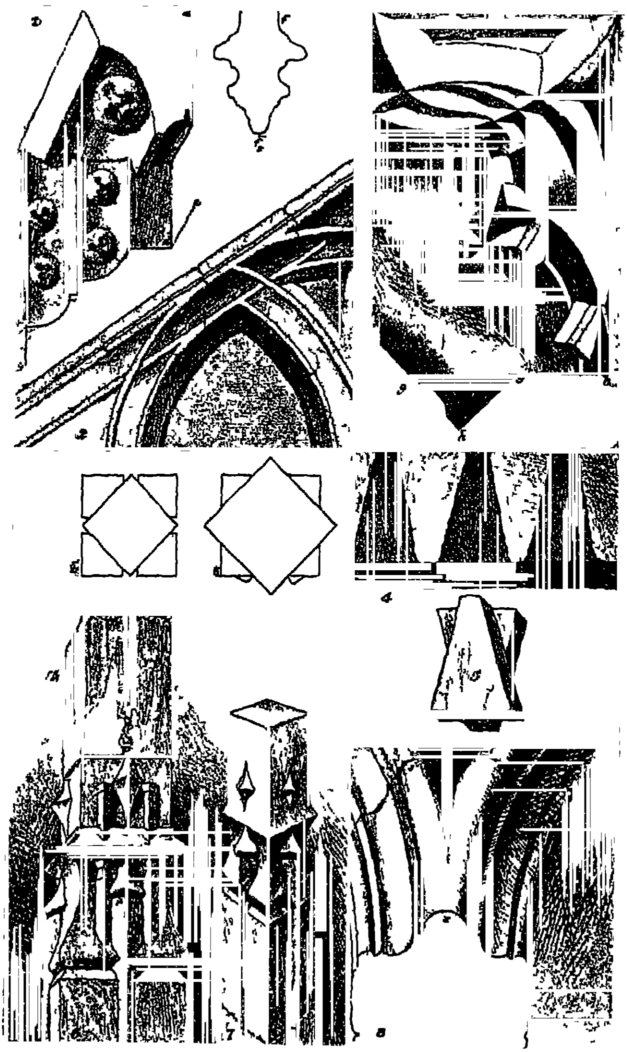
§ 27. Die Ungeschicklichkeit in der Losung solcher Schwierigkeiten von seiten der fruhen Baumeister kennzeichnet schon ihre Abneigung dagegen und ihre Scheu, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken. In der Vereinigung der oberen und unteren Schwibbogen des Triforiums von Salisbury kommt eine ähnliche Ungeschicklichkeit vor; aber sie ist im Schatten versteckt und alle vorspringenden Kreuzungen sind von gleichen Stäben und mit äußerster Einfachheit behandelt. Sobald aber die Aufmerksamkeit der Baumeister, wie wir gesehen haben, auf die Linien der Leisten statt auf die eingeschlossenen Flachen gelenkt ward, bekamen diese Linien ein unabhängiges Dasein, wo immer sie zusammentrafen; und verschiedene Zierleisten wurden absichtlich in Verbindung gebracht, um Abwechselung der durchschneidenden Linien zu erzielen Wir müssen aber den spaten Baumeistern gerechterweise zuerkennen, dass diese Gewohnheit in einer Hinsicht aus

einem feiner entwickelten Gefuhl für Proportion entsprang, als es die frühen Steinarbeiter besaßen. Es offenbart sich zuerst in Grundflächen zusammengesetzter Pfeiler oder Bogenleisten, deren kleinere Schafte ursprünglich Basen hatten, die durch die Weiterführung der Basis der mittleren oder größeren Säulen, mit denen sie gruppiert waren, gebildet wurden; als aber das Auge des Architekten wählerischer wurde, fand man, dass die Großenverhältnisse, die für die Basis eines großen Schaftes richtig waren, für die eines kleineren unrichtig waren, und so erhielt jeder Schaft seine unabhängige Basis; erst gingen die kleineren einfach in die großeren über; als aber die senkrechten Durchschnitte beider zusammengesetzter wurden, da wurden die Basen der kleineren Schafte als innerhalb der größeren liegend gedacht, und unter dieser Voraussetzung die Stellen, wo sie hervortreten konnten, mit der äußersten Feinheit berechnet und mit größter Genauigkeit gemeißelt; so dass die zusammengesetzte Basis einer späten Säule, wie beispielsweise die im Kirchenschiff von Abbeville, genau so aussieht als ob ursprünglich alle ihre kleinen Schafte bis zum Boden herunter erst fertiggearbeitet waren, jeder mit seiner vollstandigen und entwickelten Basis; und dann erst die umfassende Basis des Hauptpfeilers in Thon uber sie mo-

deliiert wäre, wobei ihre scharfen Kanten und Winkel da und dort hervorstachen gleich Krystallen aus einem Erdklumpen. Die technische Geschicklichkeit bei derartigen Arbeiten ist oft erstaunlich, indem die merkwürdigsten Querschnitte auf Haaresbreite ausgerechnet sind und das Vorkommen der unteren und verschmelzenden Teile angegeben ist, sogar an Stellen, wo sie so fein sind, dass sie kaum noch durch das Gefühl beim Tasten verspürt werden.* Es ist unmöglich ausführliche Beispiele ohne etwa fünfzig Querschnitte zu geben; aber Taf. V Fig. 6 zeigt ein höchst einfaches und interessantes von dem Westeingang zur Rouener Kathedrale, jetzt ein Teil der Basis eines der schmalen Pfeiler zwischen den Hauptnischen. Die viereckige Säule *k*, mit einer Basis im Profil *pr*, enthält in sich eine ähnliche, diagonal gestellte, so weit über die

* Professor Willis war, soviel ich weiß, der erste Moderne, der die verlorenen konstruktiven Prinzipien der Gotik wieder erforschte und feststellte. Sein eingangs erwähntes Werk hat mich die ganze Grammatik der mittleren Gotik gelehrt; aber die des Flamboyant habe ich selbst ausgearbeitet, in der Annahme, dass sie neu sei; alles war indessen schon vorher von Prof. Willis, wie er mir nachträglich mitteilte, in seiner Abhandlung „Über die charakteristischen Durchdringungen des Flammenstils“ (On the characteristic Interpenetrations of the Flamboyant Style) erledigt.

Tafel V



einschließende gehoben, dass der zurücktretende Teil ihres Profils $\overline{pr}$ hinter den vorspringenden Teil der äußeren fällt. Der Winkel ihres oberen Abschnitts trifft genau die Ebene der Seite des oberen einschließenden Schafts 4, und würde daher unsichtbar bleiben, wären nicht zwei senkrechte Schnitte gemacht, um sie zu zeigen, zwei dunkle Rinnen am ganzen Schaft entlang bildend. Zwei kleine Pilaster laufen, wie Bindeglieder, durch die Vereinigungspunkte. Die Schnitte $\overline{kn}$ entsprechend an den Ebenen *k* und *n* genommen, erklaren die hypothetische Konstruktion des Ganzen. Fig. 7 ist eine Basis oder vielmehr ein Verbindungsglied — denn derartige Übergange kommen wiederholt vor bei den Schaften in der Flamboyant-Periode — einer der kleinen Pfeiler der Untersätze, welche die verloren gegangenen Statuen der Eingangshalle trugen; sein Querschnitt unterhalb wurde derselbe sein wie $\overline{n}$ und seine Konstruktion wird, nachdem wir die von der andern Basis gesehen haben, sofort verstandlich sein.

§ 28. An dieser Art von Einschiebung gab es indessen viel zu bewundern, wie zu rugen; die Verhaltnisse in der Raumverteilung waren stets ebenso schön wie schwierig, und obwohl die durchschneidenden Linien oft schroff waren, so standen sie doch vortrefflich gegen die

Blumenverzierung der eingeschobenen Zierleisten. Doch die Phantasie blieb dabei nicht stehen; sie stieg von den Basen zu den Bogen empor, um dort aus Mangel an Spielraum die Kapitäle selbst von den Köpfen cylindrischer Säulen zu entfernen (wir konnen nicht umhin, die Kühnheit der Männer zu bewundern, wenn wir sie auch bedauern, welche einer dreitausendjahrigen Überlieferung aller Völker trotzte), damit die Bogenverzierung aus dem Pfeiler gleichsam herauswachsen sollte, anstatt in der Deckplatte des Kapitäls zu enden; und sie führten die Leisten über, gegen und durcheinander an der Spitze des Gewölbes; endlich, da sie fanden, dass die gegebenen Richtungen nicht ausreichten, um so viele Durchschneidungen zu ermoglichen, wie sie wunschten, krümmten sie die Leisten hinüber und herüber und schnitten ihre Enden kurz ab, nachdem sie den Durchschnittspunkt passiert hatten. Dieser Stil führte in der Schweiz und Deutschland am ehesten zu Übertreibungen, infolge der Nachahmung des holzernen Schwalbenschwanzsystems in Stein, besonders bei den Querbalken an den Ecken der châlets; aber er zeigt nur um so deutlicher die Gefahr des trügerischen Systems, welches von Anfang an die deutsche Gotik niederhielt* und die französische

* Siehe Anhang

zuletzt vernichtete. Es wäre eine zu schmerzvolle Aufgabe, alle die Ausartungen und Launen zu verfolgen, welche aus diesem einzigen Missbrauch hervorgingen — den verflachten Bogen, den eingedrückten Pfeiler, das leblose Ornament, die runzlige Leiste, das zerpflückte, geile Laubwerk, bis die Zeit kam, da über alle diese von Einheitlichkeit und Gesetz entblößten Trümmer und Bruchstücke der faule Sturzbach der Renaissance sich ergoss, um sie sämtlich mit fortzuspülen. Fig. 2 Taf. V zeigt einen Teil des Strebepfeilers der Apsis von St. Gervais zu Falaise, worin der Tragstein, dessen Querschnitt oben bei *f* angegeben ist, (senkrecht durch den Punkt *f* genommen) dreimal durch sich selbst getragen ist, im Querbalken und den beiden Bogen, und die flache Leiste wird am Ende der Querbalken kurz abgeschnitten, nur um des Vergnügens des Abstutzens wegen. Fig. 3 ist ein Thürgiebel im Stadthaus von Sursee, wo der beschattete Teil des Schnittes *gg*, derjenige der Bogenleiste ist, welche dreimal verdoppelt und sechsmal durch sich selbst geschnitten wird; schließlich sind die Enden abgestutzt, wo sie unmöglich weiter geführt werden können.

So starb das große Herrschergeschlecht der mittelalterlichen Baukunst; indem es die Wurzeln seiner Kraft verloren und seinen eigenen Ge-

setzen untreu geworden, fiel seine Ordnung, Dauerhaftigkeit und Organisation, darum konnte es dem Andrang nicht mehr widerstehen. Alles, weil es eine einzige Wahrheit geopfert hatte. Aus diesem einen Fehltritt, aus diesem einen Versuch, etwas zu scheinen, was es nicht war, erwuchsen die vielfältigen Formen der Krankheit und des Zerfalls, die Pfeiler seiner Stärke unterhöhlend. Nicht, weil seine Zeit abgelaufen war; nicht weil es vom klassischen Romanisten verspottet oder vom treuen Protestanten gefürchtet ward. Spott und Furcht hätte es überleben können; es hätte den kühnen Vergleich mit der entnervten Sinnlichkeit der Renaissance ausgehalten; es würde zu neuer und reinerer Ehre emporgestiegen sein mit einer neuen Seele, seinen Ruhm Gott hingebend, wie es ihn von Gott empfangen hatte — aber seine eigene Wahrheit war dahin, und so fiel es fur immer. Weisheit und Starke waren nicht mehr in ihm; der Irrtum des Ubereifers und die Weichlichkeit der Üppigkeit schlugen es zu Boden und lösten seine herbe Kraft. Es ist gut, dies nicht zu vergessen, indem wir den kahlen Boden seiner Grundrisse betreten und über seine zerstreuten Steine stolpern. Jene gespaltenen Skelette durchbrochenen Mauerwerks, durch die der Seewind klagt und seufzt, sie Glied für Glied, Knorpel für Knorpel

umherstreuend auf unsern öden Vorgebirgen, wo einst die Leuchtturmlichter von Stätten der Andacht blinkten; jene grauen Gewolbe und stillen Chorgänge, unter denen die Schafe unserer Thäler grasen und ausruhen auf den Erdhugeln, die ihre Altäre begraben haben — jene formlosen Haufen, die nicht aus Erde sind, die unsere Felder mit seltsamen und plötzlich aufsteigenden Böschungen unterbrechen, von bunten Blumen bewachsen; die unsere Bergströme mit Steinen versperren, die nicht ihre eigenen sind, — sie heischen andere Gedanken von uns, als die Trauer über die Wut, die sie zerbrach, oder die Furcht, die sie verraten hat. Es war nicht der Rauber, der Zelot, oder der Gotteslästerer, der ihren Untergang besiegelte; Krieg, Zorn oder die Angst hatten ihr Argstes thun können; die starken Mauern waren wieder aufgebaut und die schlanken Pfeiler hätten sich unter den Handen des Zerstorers wieder emporgewunden zum Himmel in verjungter Schöne. Aus den Trümmern ihrer eigenen gebrochenen Wahrheit gab es für sie keine Auferstehung.

III. BETRACHTUNG

Der Leuchter der Kraft

§ 1. Wenn wir uns die Eindrücke, die wir aus den Werken der Menschen empfangen haben, ins Gedächtnis zuruckrufen nach Ablauf einer Zeitspanne, weit genug, um nur die lebhaftesten zu erhalten, so kommt es häufig vor, dass wir eine auffallende Überlegenheit, Vorherrschaft und Dauerhaftigkeit bei manchen entdecken, auf deren Macht wir kaum acht gegeben haben, dass gewisse Merkmale, die unserer Aufmerksamkeit und unterscheidenden Urteilskraft anfangs entgingen, sich unter der verblassenden Erinnerung verdichten, gleich Adern von härterem Gestein, die, anfangs kaum wahrnehmbar, durch die Einwirkung von Frost und Bergströmen bloßgelegt werden. Dem Wanderer, der die Fehler seines Urteils, die aus ungleichen Stimmungen, ungunstigen Umstanden und zufälligen Beziehungen hervorgehen, ausbessern will, bleibt nichts ubrig, als auf das kühle entscheidende Gutachten spaterer Jahre zu warten; aufmerksam die wechselnden Gruppierungen und Gestalten, die zuletzt im Gedächtnis haften geblieben, zu

beachten; wie er beim Abfluss eines Bergsees die veranderten Umrisslinien seiner Ufer beobachten wurde, sowie an den abfließenden Wassern die naturliche Richtung der Krafte durch den Lauf der Strömungen, welche die tiefsten Einschnitte seines ursprünglichen Bettes ausgehöhlt haben.

Indem wir die Erinnerung an die Werke der Baukunst, von denen wir die angenehmsten Eindrücke empfangen haben, wieder erwecken, finden wir, dass sie gewöhnlich in zwei Klassen eingeteilt werden konnen: die eine, ausgezeichnet durch Kostbarkeit und Feinheit, auf die wir stets mit liebevoller Bewunderung zurückblicken; die andere durch eine strenge und oft geheimnisvolle Erhabenheit, der gegenüber wir ein ungeschwachtes Gefuhl von Ehrfurcht empfinden, wie in Gegenwart einer großen geistigen Kraft. Zwischen diesen zwei Gruppen, die durch mancherlei Übergange und Verbindungen ausgeglichen, aber immer durch deutliche Züge von Schonheit und Kraft hervorragen werden, schwinden in Massen die Umrisse von Gebauden dahin, die vielleicht im ersten Augenblick kaum geringeren Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit erheben konnten, aber ihre Einwirkung weniger dauernden Eigenschaften verdankten—Kostbarkeit des Materials, Anhaufung von Schmuck oder Scharfsinn konstruktiver Technik. Besonderes Interesse kann

auch durch solche Nebenumstande wachgerufen worden sein und infolgedessen mogen Einzelheiten der Teile und des Aufbaus im Gedächtnis haften bleiben; aber man wird auch diese nur in bewusster Absicht und ohne Gemütsbewegung zuruckrufen; während gerade in unbewachten Augenblicken mit oft tiefer, erschutternder Wirkung die reinere Schonheit durchgeistigter Kraft in feierlicher Verklärung zuruckkehrt; wahrend die stolze Pracht stattlicher Palaste und der Prunk mit Edelstein gefullter Reliquienkasten wie ein Goldstaub aus unsern Gedanken schwinden, wird durch den Nebel an einem Flussufer oder Waldesrand das Bild einer weißen Marmorkapelle sich verdichten, mit ihrem verwitterten Blutengerank eines Mäanderornaments unter den Gewölben, wie unter einer frischgefallenen Schneedecke; oder die große Traurigkeit einer Mauerwand im kühlen Schatten, deren einzelne Quadern gleich Felsenbildungen erscheinen, ungebrochen, doch unzahlbar.

17. Lehrspruch
Die seelischen Kräfte der Baukunst Ehrerbietung und Beherrschung

§ 2. Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten des Bauens, ist nicht nur wie der zwischen dem Schonen und dem Erhabenen in der Natur. Es ist auch noch der Unterschied

zwischen dem Abgeleiteten und Urspünglichen am Menschenwerk. Alles Hübsche und Anmutige in der Architektur wurde natürlichen Formen nachempfunden; was aber nicht so abgeleitet ist, sondern die Würde seiner Hoheit und Anordnung vom Menschengeist empfangen hat, wird der Ausdruck jener Gedankenkraft sein und zeigt eine Erhabenheit, genau im Verhältnis zur Höhe der vorhandenen Kraft. Alle Bauthätigkeit zeigt uns den Menschen entweder sammelnd (empfangend), oder herrschend (zusammenfassend und erfindend), und das Geheimnis seines Erfolges besteht darin, zu wissen, was er sammeln und wie er herrschen muss. Dies sind die beiden großen geistigen Leuchter der Baukunst: der eine besteht in gerechter und bescheidener Verehrung der Werke Gottes auf Erden, der andere in der Gewalt uber diese Werke, welche dem Menschen zugewiesen ward.

§ 3. Außer diesem Ausdruck schaffender Kraft und Vollmacht besteht aber noch eine Beziehung zwischen edlen Bauformen und dem Erhabenen in der Natur. Der herrschenden Kraft, die durch diese Übereinstimmung geleitet wird, möchte ich zunächst in ihren Wirkungen nach-

spüren; sie ist in der Architektur leicht zu erkennen und um so notwendiger, als sie in letzter Zeit von seiten der Baumeister wenig empfunden oder beachtet wurde. -In allen neueren Versuchen ist ein Streit zwischen zwei Schulen nachweisbar, von denen die eine Originalität, die andere Legalität anstrebt; Ansätze feiner Zeichnung; geschickte konstruktive Anpassungen; aber ich habe noch nicht das Bestreben nach einem Ausdruck ursprünglicher Kraft an sich bemerkt; kein Anzeichen des Bewusstseins, dass in dieser ursprünglichsten aller Kunste ein Spielraum gegeben ist, um die Verwandtschaft mit den mächtigsten wie mit den reinsten Gotteswerken zum Ausdruck zu bringen; und dass jene Werke selbst von ihrem und des Menschen Schöpfer eine erhohte Bedeutung haben dürfen durch ihre Beziehungen zu den ernstesten Gedanken des Menschen.

In den Bauwerken des Menschen sollte aufrichtige Verehrung und Jüngerschaft im Geiste sich aussprechen, nicht nur des Geistes, der die Säulen des Waldes rundet und das Domgewölbe der Baumkronen — der dem Blatt sein Geader und der Muschel ihren Glanz verleiht und Anmut jedem Pulsschlag tierischen Lebens — sondern auch dessen, der die Säulen der Erde prüft, ihre schroffen Abhange bis zu

den Wolken türmt und ihre kühlschattigen Bergkegel bis in den bleichen Äther; denn diese und noch größere Herrlichkeiten verbinden sich mit dem Gedanken an das Werk seiner Menschenhand; die graue Felsenklippe büßt nichts von ihrer rauhen Größe ein, wenn sie uns an einen Trümmerhaufen cyklopischer Mauerquadern gemahnt; die Spitzen der Vorgebirge gruppieren sich ohne entehrt zu werden ganz von selbst zu märchenhaften Festungstürmen; und selbst die fernen Kuppen erhabener Bergriesen umgiebt eine mit ihrer Einsamkeit verbundene Schwermut, die uns an namenlose Sandhügel am weißen Seestrand erinnert, oder an die gras- und schilfüberwachsenen Erdhaufen, in die der enggebauten Städte Sterblichkeit zusammensinkt.

§ 4. Betrachten wir näher, worin diese Kraft und Majestät liegt, die selbst die Natur sich nicht schämt vom Menschenwerk zu empfangen, in der Erhabenheit der Steinschichten, welche seine korallenartige Emsigkeit aufbaut, eine Willenskraft, die ehrenvoll ist, selbst wenn sie in Gedankenverbindung gebracht wird mit vorzeitlichem Gebirge, das Erdbeben aufwarfen und Überschwemmungen formen mussten.

Zunächst im bloßen Größenmaß. Es mag unmöglich scheinen, in dieser Beziehung mit der Erhabenheit in der Natur zu wetteifern;

das wäre es auch, wenn der Architekt mit ihr in offener Feldschlacht ringen würde. Es wäre thöricht, Pyramiden im Thale von Chamounix zu errichten; beim Sanct Peters Dom ist von seinen vielen Schwächen nicht die unbedeutendste, seine Lage an der Boschung eines unbeträchtlichen Hügels. Aber denken wir ihn uns in der Ebene von Marengo, oder wie die Superga von Turin oder La Salute in Venedig! In der That beruht der Eindruck von Große, bei natürlichen Dingen wie bei der Baukunst, mehr auf glücklicher Erweckung der Einbildungskraft, als auf wirklichem Augenmaß, und der Baukünstler ist in der angenehmen Lage, die Größenverhältnisse, uber die er verfügen kann, in Augennähe zu rucken. Wenige Felsen sogar in den Alpen haben einen klaren senkrechten Abfall von der Hohe des Chors zu Beauvais; sichern wir uns einen betrachtlichen Abgrund beim Bau einer Mauer oder eine ununterbrochene Fläche beim Turm, und bauen sie dort, wo keine ungeheuren Naturbildungen ihnen entgegenwirken, so werden wir die Wucht ihrer Größenverhältnisse nicht vermissen. Es mag uns in dieser Hinsicht sogar eine (mit etwas Bedauern vermischte) Ermutigung sein, dass der Mensch viel haufiger naturliche Erhabenheit zu verkleinern vermag, als dass die Natur die Menschenwerke erdrückt. Es gehört

nicht viel dazu einen Berg, zu demütigen; manchmal genügt schon eine Hütte. Ich schaue nie von Chamounix zum Col di Balme empor, ohne ein heftiges Gefühl des Widerspruchs gegen die gastfreundliche kleine Herberge, deren helle weiße Mauern einen weit sichtbaren viereckigen Fleck auf der hohen grünen Halde bilden und das Gefühl ihrer Höhe gänzlich zerstören. Eine einzige Villa vermag eine Landschaft zu verkleinern oder eine ganze Dynastie von Hügeln zu entthronen. Die Burg von Athen nebst dem Parthenon ist, glaube ich, zu einem zwerghaften Modell verkleinert worden, durch den unlängst am Fuße des Hügels erbauten Palast. Hügel sind thatsächlich nicht so hoch wie sie uns vorkommen, und wenn zum Eindruck nicht unbedeutender Raumverhältnisse das Gefühl mühsamer Handarbeit und männlicher Gedankenkraft hinzutritt, so wird eine Erhabenheit erreicht, die nur durch grobe Ungeschicklichkeit in der Anordnung der Teile beeinträchtigt werden kann.

§ 5 Obwohl nicht vorausgesetzt werden darf, dass bloße Raumgröße einen gewöhnlichen Entwurf veredelt, so wird dennoch jede Zunahme des Umfanges ihm einen gewissen Grad von erhöhter Würde verleihen, so dass es wichtig ist, zunächst festzustellen, ob das Gebäude vorzugsweise schön oder vorzugsweise

erhaben sein soll; wenn letzteres, dass es nicht durch Rücksicht auf Nebenteile gehindert wird, den großen, weiten Maßstab zu erreichen, vorausgesetzt, dass es in der Macht des Baumeisters liegt, mindestens den Grad von Raumgroße zu erreichen, wo das Erhabene beginnt — ganz allgemein gefasst den Maßstab, neben dem die lebende Gestalt unter Lebensgröße erscheint. Es ist das Missgeschick fast aller unserer modernen Gebaude, dass wir sie in allen Punkten vollkommen haben mochten; so geht ein Teil der Bausumme auf die Malerei, einer auf die Vergoldung, einer auf die Ausrüstung; einer in bunten Fenstern, einer in Erkerchen und Türmchen, der Rest in Klebeornamenten auf; aber weder die Fenster noch die Turme noch die Ornamente sind das Material wert, das sie kosten. Aber um die Empfanglichkeit des Menschengeistes liegt eine Kruste, welche durchbrochen werden muss, bevor man ins Herz treffen kann; und wenn wir auch an tausend verschiedenen Stellen daran drücken, kratzen und herumstechen mogen, so hat das wenig Zweck, wenn wir nicht irgendwo mit einem tiefen Stich durchdringen können· haben wir einen solchen Tiefstoß irgendwo gemacht, so bedarf es keines zweiten: er braucht auch nicht „so weit wie eine Kirchenthür“ zu sein, wenn er nur genugt.

Bloße Schwere kann es thun, obwohl das eine ungehobelte Art ist, wenn auch eine wirkungsvolle; die Gleichgültigkeit, die ein kleiner Turm nicht durchbricht, oder ein kleines Fenster durchleuchtet, kann mit Hilfe des bloßen Schwergewichts einer dicken Mauer im Augenblick „durchgedrückt“ werden. Möge darum der Architekt, dem nicht unumschränkte Mittel zu Gebote stehen, seinen Angriffspunkt zuerst feststellen; wahlt er Größe, so verzichte er auf Schmuck, denn wenn dieser nicht zusammengehalten wird und hinreicht, um den Zusammenhang fühlbar zu machen, so ist die ganze Dekoration nicht so viel wert wie ein machtiger Quaderstein. Die Wahl muss eine entschiedene sein, ohne Kompromiss; nicht danach fragen, ob die Kapitäle nachher vielleicht doch mit ein klein wenig Verzierung besser aussehen würden — man lasse sie als ganz schlichte rauhe Blocke; oder die Bogen mit reicheren Architraven — man schwinge sie lieber noch einen Fuß höher und weiter, wenns geht; einen Meter mehr über die Hauptwolbung ist wichtiger, als ein Mosaikfußboden; zehn Fuß mehr Mauerhohe besser als ein ganzes Bataillon Turmspitzen.* Nur in dem Gebrauchs-

* Ich bewundere in Gedanken das schlichte Gottvertrauen, womit dieser Ratschlag von einer Anzahl Männern aufgenommen wird, deren Beschäftigung

zweck oder der verfügbaren Bodenfläche des Gebäudes müssen die Grenzen der Größenverhältnisse liegen.

§ 6. Nachdem diese Grenzen einmal durch solche Umstände bestimmt sind, gilt es herauszufinden, durch welche Mittel die wirkliche Größe am besten zur Geltung gebracht werden kann, weil ein Gebäude mit Anspruch auf Größe selten oder nie so groß aussieht, wie es wirklich ist. Die Erscheinung einer Figur in entfernter, vor allem in höher gelegenen Teilen, wird fast immer zeigen, dass wir die Größe solcher Teile nicht richtig geschätzt haben.

Es ist oft bemerkt worden, dass ein Bauwerk, um seine Größe zu zeigen, in einem Stück übersehen werden muss, es wäre vielleicht besser zu sagen, dass es möglichst durch fortlaufende Linien begrenzt sein sollte und dabei seine äußersten Punkte alle auf einmal sichtbar sein, oder wir können es noch einfacher ausdrücken: es muss eine sichtbare Umrisslinie von oben bis unten und von einem Ende zum anderen haben. Diese

für die nächsten fünfzig Jahre darin bestünde, nur alle erreichbaren schönen Gebäude herunterzureißen, um an deren Stelle ungeheuere Massen brüchiger Backsteinmauern zu setzen, wo sie nur immer Baukontrakte bekommen könnten!

Grenzlinie von oben bis unten kann entweder einwärts neigen und die Masse pyramidisch sein; oder senkrecht und die Masse ein großes Rechteck, oder nach auswärts geneigt, wie bei den vorspringenden Fronten alter Häuser, in gewisser Weise auch beim griechischen Tempel und an allen Gebäuden mit schwerem Gesims und Dachvorsprungen. In allen diesen Fällen nun, wenn die Profillinie gewaltsam unterbrochen wird; wenn die Kranzleiste vorspringt oder der obere Teil der Pyramide zu sehr zurucktritt, wird das Majestatische verloren gehen; nicht weil es nicht auf einmal gesehen werden kann, — denn bei einem schweren Karniese braucht kein Stück notwendigerweise unsichtbar zu sein — sondern weil die Kontinuität der Umrisslinie gebrochen ist und daher die Lange dieser Linie nicht durch das Gefühl eingeschätzt werden kann! Der Fehler ist naturlich noch verhängnisvoller, wenn viel von dem Bau ganz versteckt liegt, wie bekanntermaßen beim Zuruckweichen der Domkuppel von Sanct Peter, und von der Mehrzahl der Ansichtspunkte bei Kirchen, deren hochste Bauteile, ob Kuppel oder Turm, uber ihrer Vierung liegen. So giebt es nur einen Punkt, von wo aus die Große der Kathedrale von Florenz fuhlbar ist· von der Ecke der Via dei Balestrieri gegenuber dem sudostlichen Flugel,

wo zufällig der Dom gesehen werden kann, wie er unmittelbar uber der Apsis und den Querschiffen aufsteigt. In allen Fällen, wo der Turm über dem Kreuz ist, geht die Großartigkeit und Höhe desselben verloren, weil es nur eine Linie giebt, wonach das Auge die ganze Höhe verfolgen kann, und die liegt im inneren Winkel des Kreuzes, nicht leicht entdeckbar. Wahrend also derartige Entwürfe in Symmetrie und Empfindung hervorragen mögen, dennoch, soll die Höhe des Turmes recht deutlich gemacht werden, so muss es an der Westseite sein, oder besser noch losgelöst, als Campanile. Man stelle sich einmal den Verlust für die lombardischen Kirchen vor, wenn ihre Glockenturme bis zur jetzigen Höhe nur uber ihren Kreuzen aufgefuhrt wären; oder für die Kathedrale von Rouen, wenn der Tour de Beurre in der Mitte stande, an Stelle des bis nach unten fortgeführten Turms.

§ 7. Ob wir also mit Turm oder Mauer zu thun haben, eine fortlaufende Umrisslinie ist nötig vom Grund zum Giebel; ich neige persönlich sehr dazu, die reine Senkrechte zu bevorzugen, oder die Senkrechte mit einem feierlichen vorspringenden Stirnrunzeln (nicht boshaft) wie beim Palazzo Vecchio von Florenz. Dieser Charakter wird von Dichtern immer den Felsen zugeschrieben; freilich mit geringer Berechtigung, denn Felsen

pflegen selten vornüber zu neigen, wohl aber mit trefflicher Auffassung; denn der Begriff des Drohenden, der durch diese Form übermittelt wird, ist vornehmer, als bloße Schwere. Bei Bauwerken sollte dieses Drohende einigermaßen in ihre Massen gelegt werden; ein bloß vorstehendes Sims genügt nicht, die ganze Mauer muss, ähnlich dem Jupiter, nicken sowohl als drohen können! Demnach finde ich, dass die gestutzten Zinnen des Palazzo Vecchio und des florentiner Doms viel großartigere Kranzleisten bilden, als irgend ein griechisches Muster. Manchmal mag das Vorspringende tiefer heruntergeführt werden, wie beim Dogenpalast in Venedig, wo es oberhalb der zweiten Arkade am meisten zur Geltung kommt; oder es kann in gewaltiger Anschwellung vom Boden aufsteigen, wie der Bug eines alten Schlachtschiffes aus dem Wasser. Dies ist sehr schön erreicht durch das Vorspringen der Nischen im dritten Stockwerk des Tour de Beurre zu Rouen

§ 8 Was erforderlich ist, um Große in der Hohe zur Wirkung zu bringen, stimmt auch fur den Flacheninhalt, auch er muss gut zusammengehalten werden. Besonders kann man wohl im Hinblick auf den Palazzo Vecchio und andere machtvolle Bauwerke dieser Art bemerken, wie irrtumlich die Behauptung, dass Ausdehnung, um

eindrucksvoll zu sein, entweder nach der Hohe oder nach der Länge durchgefuhrt werden müsste; während man vielmehr finden muss, dass gerade diese Bauwerke im Ganzen die umfassendsten sind, die jemals zu einem Riesengeviert aufgetürmt wurden. Sie haben den Anschein, als waren sie mit einem Engelsstabe gemessen, „die Lange und die Höhe und die Breite sind gleich von Große“; und darin liegt etwas, das wir uns merken sollten, was aber meines Wissens von unsern Baumeistern nicht hinreichend, wenn uberhaupt, in Betracht gezogen wird.

Unter den mannigfachen Einteilungen, nach denen wir die Baukunst beurteilen konnen, scheint mir keine wichtiger, als die nach Gebäuden, deren Hauptinteresse in ihren Mauern liegt und in den Linien, die diese Mauern teilen. Beim griechischen Tempel ist die Mauer so gut wie nichts, das ganze Interesse liegt in den losgelosten Saulen und in den Friesen, die sie tragen. Der franzosische Flammenstil und ebenso unser abscheulicher Perpendikular hat den Zweck, die Mauerfläche zu beseitigen und das Auge ganz und gar auf Linienmaßwerk zu lenken; im Romanischen und Agyptischen ist die Mauer ein anerkanntes und geehrtes Glied, und das Licht fallt oft auf breite, verschiedenartig geschmückte Flachen. Nun sind

in der Natur ja auch beide Prinzipien vertreten, das eine in ihren Waldungen und Dickichten, das andere in ihren Ebenen, Klippen und Gewassern; aber das letztere ist vorwiegend das Prinzip der Kraft und in einer Hinsicht auch der Schönheit. Denn, welche Unendlichkeit der Formschönheit auch in dem Labyrinth des Urwaldes enthalten sein mag, eine noch reinere liegt, finde ich, im Spiegel des stillen Sees; und ich wusste kaum eine Vereinigung oder Gedankenverbindung von Ast und Zweig oder Maßwerk, die ich nicht gerne für den warmen Schlaf des Sonnenscheins auf einer weichen breiten Marmorfront hingeben würde. Wenn aber Breite schön sein soll, so muss ihre Substanz auch in irgend einer Art schön sein; und wir dürfen darum nicht voreilig das ausschließliche Verweilen nordischer Baumeister bei der raumteilenden Linie verurteilen, ehe wir wenigstens uber den Unterschied nachgedacht haben zwischen der rauhen Oberflache von Granit oder Sandstein und einer, die aus Genua und Carrara stammt, von Serpentinstein mit Schnee. Was aber Kraft an sich und Furchtbarkeit anbelangt, so giebt es keine Wahl: ohne Flachenbreite strebt man vergebens danach; es kommt wenig darauf an, so lange nur die Oberfläche weit, kuhn und ununterbrochen ist, ob sie aus Backstein oder Jaspis; Himmelslicht

darüber und Erdgewicht darin, ist alles was wir brauchen; denn es ist merkwürdig, wie vergesslich und sorglos der Menschengeist in Bezug auf Material und Ausführung werden kann, hat er nur Raum genug, um darüber zu schweifen, um ihn, wenn auch noch so entfernt, an die Freude zu erinnern, die er beim Überblicken flachhinziehender Ebenen und weiter Seen empfindet.

Es ist eine edle Aufgabe für den Menschen, dies mit behauenem Stein oder geformtem Lehm zu erreichen, die Vorderseite einer Mauer grenzenlos und ihren Rand gegen den Himmel wie ein Horizont erscheinen zu lassen; selbst wenn weniger als das erreicht wird, ist es doch köstlich, das Spiel des darüber hineilenden Lichtes auf der breiten Fläche zu beachten, und zu lesen, mit wie vieler Kunstfertigkeit und Abstufungen von Tönen und Schatten, Zeit und Sturm ihre wilden Schriftzeichen darauf schreiben; oder wie, beim Erwachen und Schwinden des Tages, das anhaltende Zwielicht lange und lauschend auf seiner hohen faltenlosen Stirne ruht und zuletzt unmerklich an seinen unzähligen, verwirrenden Steinschichten verblasst.

§ 9. Da nun dies meiner Ansicht nach ein wesentliches Element edler und erhabener Baukunst bildet, so wird man leicht verstehen, wie

notwendig bei einer solchen Vorliebe* die Wahl einer Bauform erscheint, deren Hauptumrisslinie dem Viereck nahekommt.

Denn, in welcher Richtung immer das Gebäude sich verjungt, dahin wird auch das Auge bis zu den Endlinien folgen und das Gefühl der Zweckerfullung wird nur voll befriedigt, wenn diese Linien in jeder Richtung so weit wie möglich gefuhrt werden. So sind Viereck und Kreis vornehmlich die Krafteinheiten, die von einfach geraden oder gebogenen Linien begrenzt werden; und diese mit ihren entsprechenden festen Körpern, dem Wurfel und der Kugel, und den dazu gehorigen *festen Progressionen* (wie ich bei der Prüfung der Gesetze der Proportion die Massen nennen will, die entstehen durch die Progression eines Aufbaues von gegebener Form in einer gegebenen Richtung), dem Viereck und der cylindrischen Saule, sind die Elemente der äußersten Kraft in allen baukünstlerischen Verhaltnissen und Anordnungen. Hingegen verlangen Anmut und vollkommenes Ebenmaß ein Verlangern in irgend einer Richtung: ein Gefuhl der Kraft kann dieser Form der Ausweitung

* Schon richtig — aber wie können wir solche Liebe entwickeln? Erhabene Architektur zu lieben ist ein Ding, und erhabene Dividenden oder Percente ein anderes, ferner großräumige Rauch- oder Billardzimmer wieder ein anderes, allzumenschliches lieben

durch eine ununterbrochene Reihe bestimmter Formeinheiten gegeben werden, die das Auge nicht nachrechnen kann, während wir dennoch aus ihrer Kühnheit, Bestimmtheit und Einfachheit herausfühlen, dass es wirklich ihre Vielheit ist, die uns in Verlegenheit setzt, nicht etwa irgend welche Verwirrung oder Undeutlichkeit der Form. Diese Verwertung der fortlaufenden Reihe bildet die Erhabenheit von Chor- und Bogengängen, von allen Saulenreihen und, in kleinerem Maßstabe, auch jener griechischen Ziermuster und Simse, deren wir nie ganz uberdrüssig werden können, wenn sie auch jetzt in unseren gewohnlichsten und alltaglichsten Möbelformen immer wiederkehren. Dem Baukünstler stehen zwei Grundformen zur Auswahl frei, jede mit ihrem besonderen raumillusorischen und dekorativen Zweck: das Viereck, als stärkster Raumgehalt, besonders zu berücksichtigen wenn eine Oberflache zum Gegenstand des Baugedankens wird; und der verlängerte Raumgehalt, wenn die Einteilung der Oberfläche das Entscheidende ist. Beide Formordnungen vereinigen sich, wie überhaupt fast alle Eigenschaften der Kraft und Schönheit in dem Bauwerk, das ich fürchte zu haufig als Muster der Vollkommenheit anzuführen: im Dogenpalast zu Venedig. Seine allgemeine Anordnung: ein hohles Viereck;

seine Hauptfassade ein längliches Rechteck, fürs Auge noch verlängert durch eine Reihe von vierunddreißig kleinen Bogen und fünfunddreißig Säulen, während es in der Mitte durch ein mit reichen Baldachin versehenes Fenster in zwei Hauptmassen geteilt wird, deren Höhe und Länge annähernd wie vier zu fünf sind; die Arkaden, die das Längenmotiv geben, nur in den unteren Stockwerken, während die oberen zwischen den breiten Fenstern in einer machtvollen Wandfläche von glattem Marmor wirken, mit eingesetzten Blocken abwechselnd hellrosa und weiß. Es ware, glaube ich, unmoglich, eine prachtvollere Anordnung alles dessen, was ein Bauwerk an Hoheit und Schonheit zu enthalten vermag, auszudenken.

§ 10. Im spätromanischen Baustil in der Lombardei sind die beiden Prinzipien mehr ineinander verschmolzen, besonders charakteristisch beim Dom zu Pisa· Langenprinzip, ausgedruckt durch eine Arkade von einundzwanzig Bogen oben und funfzehn unten an der Seite des Kirchenschiffs; kuhnes Quadratprinzip in der Front, diese Front in Arkaden geteilt, eine uber der andern, die unteren von sieben Bogen mit halbeingemauerten Pfeilern, die vier obersten kuhn aus der zurucktretenden Wand vorspringend, tiefe Schlagschatten werfend; die erste oberhalb des Erdgeschosses

mit neunzehn Bogen, die zweite von einundzwanzig; die dritte und vierte von je acht: zusammen dreiundsechzig Bogen; alle rundgewölbt, mit cylindrischen Saulenschaften, die untersten mit quadratischer Täfelung, übereck (schräg) gelegt unter ihren Halbkreisen, ein durchgehendes Ornament (Tafel XII, 7); das Chorgewölbe ein Halbkreis, mit einer Halbkuppel als Dach und drei Reihen ringsumlaufender Bogen als äußeren Schmuck; im Innern des Kirchenschiffes eine Reihe umlaufender Bogen unter einem Drillingsbogen, und darüber eine weite glatte Mauerflache dekoriert mit gestreiftem Marmor. Diese ganze Anordnung beruht ausschließlich auf der Ideenverbindung von Kreis und Viereck. Sie ist keine Ausnahme, sondern allen Kirchen dieser Periode gemeinsam und nach meinem Empfinden die majestätischste, vielleicht nicht die schonste, aber die machtvollste aller Formtypen, welche der Menschengeist jemals erdacht hat*

Ich bin hier auf ein Gebiet geraten, das ich in Verbindung mit andern asthetischen Fragen

* Ich bin von dieser Beurteilung nie abgewichen, aber ich habe seitdem einen noch mächtigeren Typus derselben Form gesehen — St. Paul, außerhalb der Mauern, zu Rom Es ist ein restaurirtes Bauwerk, aber edel und treu ausgeführt; außerdem, soweit mir bekannt, der großartigste Innenraum in Europa

einer späteren Untersuchung vorbehalten mochte, glaube aber, dass die angeführten Beispiele hinreichen werden, um mein Eintreten für das Viereck gegen die Geringschatzung, mit der man es gedankenlos behandelt hat, zu rechtfertigen; nicht nur als eine herrschende Umrisslinie, sondern auch als Bestandteil der besten Mosaiken und in tausend Formen untergeordneter Dekoration kommt es zur Geltung, die wir hier nicht näher untersuchen konnen. Meine Behauptung betont seinen Wert als Exponent von Kraft und Fläche. Darum soll man es benutzen, entweder, um ihre Umrisse zu bestimmen, oder durch Massen von Licht und Schatten die Teile des Bauwerks zu schmücken, wo die Oberfläche kostbar oder bedeutend wirken soll.

§ 11. So viel also über die Grundformen und über die Art, in welcher der baukünstlerische Maßstab am besten zum Ausdruck gebracht werden kann. Prufen wir nun die Offenbarungen der Kraft, wo sie in den verschiedenen Teilen und Einzelheiten zu Tage treten.

Zunachst mussen wir die unvermeidliche Steinmetzarbeit betrachten Es ist wahr, man kann sie durch große Kunst verstecken; aber ich halte das fur unklug und unehrlich, und zwar aus dem Grunde, weil durch den Gegen-

satz zwischen großen Steinen und Mauerwerk eine starke Wirkung erzielt werden kann, wie durch Schafte und Säulen aus einem Stück, oder massige Kappen und Hauptbalken gegen eine Mauer aus Backsteinen oder kleineren Steinen; es liegt ein gewisser organischer Charakter in der richtigen Anordnung solcher Teile — wie etwa bei den zusammenhängenden Knochen eines Skeletts im Gegensatz zu den Wirbeln — den man nicht leichtfertig hingeben sollte. Ich meine darum, dass aus diesen und anderen Gründen das Mauerwerk eines Gebäudes gezeigt werden sollte; und dass, mit seltenen Ausnahmen (wie bei Kapellen und Altären von feinster Arbeit), je kleiner das Bauwerk, je notwendiger seine Bausteine kräftig und wuchtig sein mussten, und umgekehrt. Denn wenn ein Gebaude unter Durchschnitt bleibt, so liegt es nicht in unserer Macht, seinen Großeneindruck zu heben (es kann zu leicht verglichen und nachgemessen werden) durch irgend eine Verkleinerung im Maßstab seiner Bausteine. Aber es ist oft moglich, ihm eine gewisse Vornehmheit zu verleihen, indem man es aus schweren Steinen errichtet, oder solche wenigstens mit in den Aufbau einfuhrt. Ein aus Backsteinen gebautes Cottage kann nie majestatisch sein; aber es liegt eine kraftvolle Wurde in den rauhen, ungleichen Schichten

von Granit, aus denen die Mauern der Berghütten von Wales, Cumberland und Schottland gebaut sind. Ihre Größe wird nicht im geringsten beeinträchtigt dadurch, dass nur vier oder fünf Steine an den Ecken von der Erde bis zur Dachrinne reichen, oder dass ein natürlicher Felsen zufällig bequem vorspringt, um in das Mauergerüst mit aufgenommen zu werden. Sobald aber andererseits ein Gebäude einen majestätischen Maßstab erreicht hat, kommt es verhältnismäßig wenig darauf an, ob seine Maurerarbeit groß oder klein ist; wenn sie aber durchweg groß ist, so kann sie manchmal den Größeneindruck verringern, weil der Maßstab fehlt; wenn durchgehend klein, so kann sie Dürftigkeit des Materials andeuten oder einen Mangel an bautechnischer Beherrschung; außerdem kann sie oft die Linien der Zeichnung und die Feinheit der Ausführung beeinträchtigen. Ein sehr unglückliches Beispiel solcher Beeinträchtigung liefert uns die Fassade der Kirche Saint Madeleine in Paris, wo die Säulen aus sehr kleinen Steinen gebaut sind, alle fast gleich und mit sichtbaren Fugen, so dass sie aussehen als wären sie mit einem engen Gitter überzogen.

Dennoch wird die Mauerarbeit im allgemeinen die ansehnlichste sein, die ohne Beschränkung auf systematisch kleines oder

großes Material, sich naturlich und ehrlich den Bedingungen und der Struktur des Bauwerks anpasst, ebenso ihre Kraft zeigt, mit den breitesten Massen zu operiren, wie auch ihren Zweck mit den kleinsten zu erreichen, manchmal Fels auf Fels mit titanischer Herrschergewalt aufeinander haufend, oder anderseits die staubigen Bruchstücke und kantigen Splitter zu Kämpfern und Kuppelgewölben zusammenfugend.

Wäre die Vornehmheit solches naturlichen und ausgesprochenen Mauerwerks allgemeiner empfunden und anerkannt, so würden wir nicht so oft seiner Wurde verlustig gehen durch das Glatten der Oberflachen und Aneinanderfügen der Kanten. Die Summen, die wir verschwenden, um Steine zu meißeln und zu glätten, die besser so geblieben wären, wie sie aus dem Bruch kamen, würden oft hinreichen, um das Gebäude um ein Stockwerk zu erhöhen. Nur muss hierbei auch ein gewisses Inbetrachtziehen des Baumaterials obwalten; beispielsweise wenn wir mit Marmor oder irgend einem Sandstein bauen, wird bei der bekannten Leichtigkeit der Behandlung ein Fehler derselben als schlumpig auffallen; es wird gut sein, die Weichheit des Steins auszunutzen und die Zeichnung zart und abhangig von der Glätte gemeißelter Flächen zu

machen. Bauen wir aber in Granit oder vulkanischem Gestein, so ist es in den meisten Fällen thoricht, für die Glättung derselben so viel Muhe und Zeit zu verschwenden; es ist vernünftiger, dem Entwurf gleich einen granitnen oder „vulkanischen“ Charakter zu geben, oder die Blöcke rohbehauen zu lassen. Ich spreche der Glättung des Granits eine gewisse Pracht- und Kraftwirkung nicht ab, im Sinne vollständiger Unterwerfung seiner elementaren Widerstandskraft unter die menschliche Uberlegenheit. Aber in den meisten Fällen durfte die erforderliche Anstrengung und Zeit besser anders verwendet werden; und zwar indem ein Gebäude lieber mit unbehauenen Blocken hundert Fuß hoch, als mit glatten siebzig Fuß hoch gebaut werden sollte. Es liegt auch eine Pracht und Macht in der naturlichen Zerklüftung des Gesteins, dem gegenuber die Kunst, die ihm ebenbürtig sein will, sehr bedeutend sein muss; der strenge, herbe Zug der Angehörigkeit zum Mark des Berges, aus dem es herausgerissen ward, geht einen schlechten Tausch ein mit dem blanken Gehorsam gegen die Regeln und Messungen der Menschen! Sehr verzartelt muss das Auge desjenigen sein, der den Palazzo Pitti gern poliert sehen mochte.

§ 12. Nächst der Mauerarbeit als Kraftaus-

druck haben wir den zeichnerischen Bauplan selbst darauf hin in Augenschein zu nehmen. Er zerfällt notwendigerweise entweder in Licht- und Schattenmassen, oder in Liniensysteme, welch letztere in der That selbst in Einschnitten oder Vorsprüngen entstehen, die ihrerseits bei gewisser Lichtwirkung breitere Schatten werfen, nichtsdestoweniger aber, wenn sie fein genug gearbeitet sind, aus der Fernwirkung wirkliche Linien bleiben. Wir nennen z. B. solches Tafelwerk, wie das an der Kapelle Heinrich VII., reine lineare Bauwirkung.

Es scheint mir nun keineswegs hinreichend anerkannt zu werden, dass eine Mauerfläche für die Architektur einfach dasselbe ist, wie eine weißgrundierte Leinwand für den Maler, mit dem einzigen Unterschied, dass der Mauer bereits durch ihre Höhe, ihr Material und sonstige schon erwähnte Eigenschaften eine Bedeutung und Erhabenheit innewohnt, die zu durchbrechen oder zu decken gefährlicher ist, als die aufgespannte Leinewand zu färben. Für meinen Teil finde ich eine weiche, breite, frisch aufgelegte gesso-Fläche schöner, als die meisten darauf gemalten Bilder; eine Oberfläche edlen Gesteins besser, als die meisten Architekturgebilde, die sie annehmen kann. Wie dem aber auch sein mag, Leinewand und

Mauer sind uns gegeben, und es bleibt unserer Fertigkeit überlassen, sie zu verwerten.

Die Prinzipien sind, was die Raumverhältnisse anbelangt, die Gleichen in der Bau- und Malkunst, überhaupt in jeder Kunst, nur gestattet dem Maler sein abwechselndes Gebiet (und zwingt ihn oft dazu), von der Symmetrie architektonischer Lichter und Schatten abzusehen und mehr freie und zufällige Anordnungen zu treffen; so dass in der Art der Gruppierung viel Unterschied, wenn auch kein Widerspruch, zwischen den beiden Künsten besteht. Denn der Architekt kann nicht immer dieselbe Tiefe und Bestimmtheit des Schattens sichern, noch seiner Stimmung durch Farbe nachhelfen (denn selbst wenn Farbe angewendet wird, kann sie dem fortruckenden Schatten nicht folgen), und er ist daher gezwungen, den gegebenen Umständen Rechnung zu tragen und sich mancherlei Kunstgriffe zu bedienen, die der Maler weder zu berucksichtigen noch anzuwenden braucht.

§ 13. Die erste Folge dieser Beschrankung ist, dass bestimmt vorgesehener Schatten wichtiger und entscheidender fur den Baukunstler als fur den Maler sein muss. Da letzterer sein Licht durchweg mit einem Halbton mildern oder es mit frischer Farbe lieblich machen kann, oder verfinstern durch dustere, durch

ihre Tiefe perspektivische Entfernung, Luft und Sonne darstellen, den ganzen gegebenen Raum „mit Ausdruck anfüllen“ und einen fast unbeschränkten Überfluss desselben verwenden kann, so schwelgen die besten Maler in solchem Übermaß; aber da Licht für den Architekten sehr leicht und plotzlich sich in vollen und ungemischten Sonnenschein verwandelt, gesehen auf fester Oberfläche, so sind seine einzigen Ruhepunkte und seine Hauptausdrucksmittel für Tiefenwirkung die bestimmten Schatten.

Nach Umfang und Gewicht kann also drittens die baukunstlerische Kraft auf die Massen des Schattens zurückgeführt werden (entweder räumlich oder nach der Intensitat gemessen); und es scheint mir, dass die Realität ihrer Werke und der Nutzen und Einfluss, den sie auf das tägliche Leben ausüben (zum Unterschied von den Kunstwerken, die nur in Zeiten der Erholung und des Vergnugens wirken), Anspruch erheben, eine Art menschlichen Gleichnisses auszudrücken durch ein Maß von Dunkelheit, so tief wie im menschlichen Leben; dass, wie die großen Dichtungen uns gewöhnlich am tiefsten durch die Majestat ihrer Schattenmassen ergreifen und uns nicht packen konnen durch eine ununterbrochene Fröhlichkeit, sondern oft ernst und manchmal tragisch sein mussen, sonst drucken sie die Wahrheit dieses

Lebens nicht aus: so muss auch in diesem wunderbaren „Menschenherz der Baukunst“ ein gleichwertiger Ausdruck für den Gram und Zorn des Lebens, fur seine Sorgen und Rätsel vorhanden sein. Dies kann nur durch Tiefe und Verteilung der Dunkelheit geschehen, durch das Drohen der Front und den Schatten seiner Nischen und Alkoven. So ist das Rembrandt'sche in der Baukunst edel, wenn auch verkehrt in der Malerei(!), und ich glaube nicht, dass ein Bauwerk jemals wirklich groß war, ohne durch machtvolle Massen von Schatten, kraftvoll und tief seine Oberflachen zu unterbrechen. Zu den ersten Dingen, an die sich ein junger Architekt gewohnen sollte, gehort das Denken in Schatten. Anstatt einen Entwurf nur in seinem armseligen linearen Gerippe zu betrachten, muss er sich denselben vergegenwärtigen, wenn die Morgendämmerung darauf leuchtet oder die Abendbeleuchtung Abschied nimmt; wenn seine Steine heiß sein werden und seine Spalten kühl; wenn die Eidechsen sich auf den einen sonnen, oder die Vogel in den andern ihre Nester bauen.

Moge er zeichnen mit dem Sinn für Kälte und Warme, die Schatten herausheben wie ein Mann, der tiefe Brunnen in wasserarmen Ebenen gräbt, und die Lichter entlangführen wie ein Gießer sein gluhendes Metall, beide

aber beherrschen können und berechnen, wo sie fallen oder verblassen. Seine papiernen Linien und Verhaltnisse sind wertlos; alles was er zu entwerfen hat, sollte in Flachen von Licht und Dunkelheit geschehen; es ist seine Aufgabe danach zu sehen, dass das erste breit und kühn genug sei, um nicht durch Dämmerlicht ganz aufgesogen zu werden, und das zweite tief genug, um nicht wie ein flacher Tümpel durch die Mittagssonne aufgetrocknet zu werden!

§ 14. Maler haben die Gewohnheit, ganz allgemein von Licht und Schattenmassen zu sprechen, wobei sie beliebige großere Partien von beiden meinen. Doch ist es zuweilen angebracht, den Ausdruck „Masse" auf wirklich umgrenzte Formen zu beschranken und diese Formgrenzen Intervalle oder Zwischenglieder zu nennen. Bei Blätterwerk mit vorspringenden Ästen und Stammen haben wir Lichtmassen mit Schattenintervallen; dagegen bei hellen Himmeln mit dunklen Wolken davor Schattenmassen mit Lichtintervallen.

Diese Unterscheidung ist noch wichtiger in der Architektur und noch notwendiger; denn zwei ausgepragte Stile sind davon abhangig; einer, worin die Formen hell auf dunkel gezeichnet sind, wie bei griechischen Bildwerken, Pfeilern und Saulen; der andere, worin sie

dunkel gegen hell stehen, wie bei frühgotischer Blätterverzierung. Nun liegt es nicht in der Macht des Zeichners, die Grade und Stellen der Dunkelheit nach Willkur zu bestimmen und zu verändern, aber ganz in seiner Hand liegt es, die Grade des Lichtes nach bestimmten Richtungen auszubilden und zu ändern. Demnach bezeichnet der Gebrauch der dunklen Massen gewöhnlich einen scharfeinschneidenden Baustil, wobei die Dunkelheiten und Lichter beide flach und durch scharfe Kanten begrenzt sind; während der Gebrauch der Lichtmasse in gleicher Hinsicht mit einem weicheren, volleren Entwurf im Zusammenhang steht, wobei die Dunkelheiten durch Reflexlichter vielfach gemildert und warmer gemacht sind, und die Lichter gerundet in die Dunkelheiten übergehen. Der Ausdruck Miltons bezuglich des dorischen Flachreliefs „bossy“ (wellig, wulstig) ist, wie gewohnlich bei Miltons Ausdrucken, die umfassendste Bezeichnung für diese Bauart; wahrend das Wort, welches den Hauptbestandteil frühgotischen Schmuckes als feuille, foil oder Blatt kennzeichnet, gleichfalls charakteristisch fur einen flachen Schattenzwischenraum ist.

§ 15. Wir wollen kurz die Methoden betrachten, mit welchen diese beiden Arten von Massen behandelt worden sind; zunachst die

der lichten, gerundeten Masse. Die Methoden, wodurch das Plastische für die vorspringenden Teile des Bas-Relief von den Hellenen erreicht wurde, sind von Sir Charles Eastlake zu gut beschrieben worden, um hier der Wiederholung zu bedurfen; die Schlussfolgerung, die sich uns aus den von ihm mitgeteilten Thatsachen aufdrängt, ist die, dass der griechische Baumeister den Schatten lediglich als dunkles Feld, als Tiefe benutzte, aus dem seine lichten Gestalten oder Bauformen sich deutlich loslösen konnten; sein Ziel war Klarheit und Allgemeinverständlichkeit des Ausdrucks, und die ganze Komposition und Harmonie, ja selbst die Energie und lebendige Bewegung einzelner Gruppen wurden nötigen Falles der Deutlichkeit zu Liebe geopfert. Es gab keine Vorliebe einer besonderen Form. Runde Formen wurden bei den Säulen und hauptsachlichen dekorativen Gliedern verwendet, nicht um ihrer selbst willen, sondern als bezeichnend für die dargestellten Dinge. Sie waren wunderschon gerundet, weil der Hellene gewohnt war, alles was er machte, gut zu machen, nicht weil er Rundheit mehr als Eckigkeit liebte; strengere geradlinige Formen gesellten sich in den Friesen und Triglyphen zu den gebogenen, und die Pfeilermasse wurde durch eine Rinne geteilt, welche in der Fernwirkung viel von der Breite

und Schwere zerstörte. Was diese ersten Anordnungen an Licht übrig ließen, wurde vermindert durch stufenweise Verfeinerungen und hinzukommende Zierformen; das setzte sich fort durch die römische Arbeit bis zur Bestätigung des Kreises als Schmuckmotiv. Seine einfach schöne Linie lehrte das Auge eine ähnliche Umgrenzung fester Formen zu suchen. Es folgte die Kuppel und natürlicherweise wurden die dekorativen Massen von da ab mit den Hauptzügen des Baustils in Einklang gebracht. So entstand unter den byzantinischen Architekten ein System des Ornaments, gänzlich eingeschränkt auf die Außenflächen rundlinearer Massen, auf die das Licht mit so ungebrochener Stufenfolge fiel, wie auf Dom oder Säule, während die beleuchtete Fläche nichtsdestoweniger in Einzelheiten von eigenartiger und erfinderischer Zusammensetzung geteilt ward. Manches muss der geringeren Geschicklichkeit der Bauhandwerker zu Gute gehalten werden, da es leichter ist, auf einen festen Block herunter zu schneiden als die vorspringenden Teile des Blattes auf einem griechischen Kapitäl anzubringen; derartige, mit Blattwerk verzierte Kapitäle sind trotzdem von den Byzantinern mit hinreichendem Geschick ausgeführt worden, um zu zeigen, dass ihre Vorliebe für die massige Form keineswegs

eine erzwungene war. Im Gegenteil, während die Linie weit kunstvoller im griechischen Kapitäl zur Vollendung gelangt, sind Licht und Schatten unvergleichlich großartiger und männlicher bei den Byzantinern verteilt, auf der Grundlage reiner Abstufung aufgebaut, ahnlich wie bei fast allen natürlichen Objekten. Dies zu erzielen, bildet das erste Erfordernis der Anordnung der großen Form.

18. Lehrspruch
Die religiöse Kraft byzantinischer Baukunst

Der rollende Ballen der Gewitterwolke, durch Risse geteilt und durch Ringe vervielfacht, alles zusammenhaufend innerhalb ihrer breiten, heißen, hellen Zone — und ihre mitternachtliche Dunkelheit dagegen; die kaum weniger majestätische Hebung des Bergkegels, ganz zerrissen und zerfurcht von tiefen Schluchten und Felsgraten, dennoch niemals die Einheit seiner lichtumhüllten Rundung noch schattigen Boschung einbußend; die Krone jedes machtigen Baumes, reich mit Astwerk, Zweig- und Blatterdach, aber gegen den Himmel durch eine deutliche Linie abgegrenzt und von grunem Horizont umschlossen, der, vervielfacht in dem fernen Wald, ihn von oben gesehen wellig erscheinen

lasst: all das zeigt das ehrwürdig große Gesetz der Verteilung des Lichtes. In diesem Sinn wurden die byzantinischen Ornamente geschaffen. Sie zeigen uns, dass diese Baumeister tieferes Verständnis hatten für das, was Gott majestätisch geschaffen hat, als der selbstbetrachtende und selbstzufriedene Grieche. Ich weiß wohl, dass sie im Vergleich dazu barbarisch sind; aber es liegt Kraft in ihrer Barbarei von strengerem Ton, nicht sophistisch und durchdringend, aber umfassend und geheimnisvoll; eine mehr vertrauensvolle als gedankenvolle Kraft, die mehr empfing und empfand als erfand; die sich weder selbst begriff noch beherrschte, sondern wahlte und wanderte, wohin sie wollte, wie Bergstrome und Stürme, die nicht aufhalten konnte im Ausdruck und Begriff festumgrenzter Form. Sie konnte sich nicht unter Akanthusblättern verhüllen. Ihre Einbildungskraft entsprang dem Schatten der Hügel und Hagelsturme und pflog geheime Zwiesprache mit der Erde Nacht und Tag.*

* Diese Schätzung byzantinischer Baukunst ist vor- lem durch Lord Lindsey gemacht worden, — soviel ch weiß, nur von ihm Als Niederschrift gehört

Tafel VI



§ 16. Ich habe versucht, einen der hohlen Steinbälle darzustellen, welche, von fließendem Blattergerank umkränzt, auf dem Querbalken der Mittelthür von St. Marcus in Venedig vorkommen (Taf. II Fig. 3). In der Vereinigung von Leichtheit und Feinheit der Ausführung mit breiter Lichtwirkung liegt eine eigenartige Schonheit. Es sieht aus, als ob die Blatter bei irgend einer Berührung sensitiv zusammengezuckt wären und sich geschlossen hätten, um vielleicht später wieder aufzubrechen. Die Karniese von San Michele zu Lucca, oberhalb und unterhalb des Bogens auf Taf. VII gezeichnet, zeigen die Wirkung von schwerem Blattwerk und dicken Stämmen auf einer Flache verteilt, deren Kurve ein einfacher Quadrant ist, an dem das Licht bei der stumpfen Biegung sanft abstirbt. Es wäre, glaube ich, schwer, etwas Nobleres zu erfinden, und ich betone hier um so eindrinlicher den breiten Charakter der Anordnung, weil diese später,

sie ihm und mir allein, obwohl sie von allen Personen geteilt wird, die empfänglich für Farbe sind und das Christentum hinreichend lieben, um seinen reinsten vollsten Ausdruck nur in der Kunst zu suchen Der Satz vom „selbstzufriedenen Griechen“ kann ausgelassen werden. Ein edler Grieche war so wenig zufrieden ohne Gott wie George Herbert oder der heilige Franz und ein Byzantiner war in Wahrheit nichts anderes als ein Grieche — der Christus fur Zeus ansah.

durch noch großere Geschicklichkeit gemildert, die reichsten gotischen Zierformen kennzeichnet. Das in der auf Seite 162 stehenden Tafel VI gegebene Saulenkapital stammt aus der vornehmstem Periode venezianischer Gotik; es ist entzückend zu beobachten, wie das uppige Gewoge des Laubwerks und der Vogel den zwei breiten Massen des Lichtes und Schattens untergeordnet ist. Was der venezianische Baumeister mit einer Kraft erreicht, so unwiderstehlich wie die Wogen des ihn umgebenden Meeres, das wiederholen die Meister der Cis-Alpinen Gotik etwas schuchterner, gebundener und kühler, aber nach demselben großen Gesetz. Die Eiszapfen des Nordens und sein durch Wolken gebrochener Sonnenschein beeinflussten vielleicht die Arbeit; die Blätter, die unter des Italieners Hand runden und ranken, schweben und schwanken, und sich über ihre schwarzen Schlagschatten falten und beugen, wie in der Schwule der Mittagshitze, die sind im Norden zackig und „vom Frost gebissen“, rauhkantig und spitzschartig, blitzend wie von Tautropfen. Aber die Abrundung der großen beherrschenden Flache wird doch dabei gefuhlt und gesucht. Auf der unteren Halfte von Taf. II ist der Kreuzblumenknauf des auf Taf. III gegebenen Giebels von der Kathedrale von St. Lo. Er ist genau dem byzantinischen Kapitäl nach-

empfunden, unter dem Abakus durch vier Distelzweige gerundet, deren Aste, aus den Winkeln wachsend, auswarts biegen und auf den Kopf oben einfallen, ihre Dornenspitzen in das volleinfallende Licht spreizend, zwei scharfe Vierblätter an den Berührungspunkten bildend. Ich konnte nicht nah genug an diesen Knauf herankommen, um zu sehen, wie fein die Spitzen geschnitzt waren; aber ich habe ein Bundel natürlicher Disteln daneben skizzirt, damit der Leser die Typen vergleichen und sehen kann, mit welcher Meisterschaft sie der breiten architektonischen Form angepasst sind.

Das kleine Kapitäl aus Coutances, Taf. XIII Fig. 4, aus früherer Zeit, ist einfacher gehalten und drückt das Prinzip noch klarer aus, aber das von St. Lo ist nur eins von tausend Beispielen, die auch aus dem vollentwickelten Flammenstil entnommen werden können, weil das Gefuhl fur Breite in den Zierformen erhalten blieb, lange nachdem es im Hauptentwurf verloren ging. Manchmal erneuert es sich in launiger Art, wie in den cylindrischen Nischen und Postamenten, welche die Vorhallen von Caudebec und Rouen schmucken. Fig. 1 Taf. II ist die einfachste von denen in Rouen; bei den entwickelteren finden wir vier vorspringende Seiten, durch Pfeiler in acht runde Felder von Maßwerk eingeteilt; selbst

der ganze äußere Pfeiler ist in derselben Weise behandelt; obwohl teilweise aus hohlrunden Blenden, teilweise aus flachen viereckigen Schäften, teils aus Statuen und Gitterwerk bestehend, ordnet sich das Ganze zu einem reichornamentierten Turm.

§ 17. Ich kann hier nicht auf die merkwürdigen Fragen eingehen, die mit der Anordnung größerer gerundeter Oberflächen im Zusammenhang stehen; nicht auf die Ursachen des Unterschiedes der Verhaltnisse, die notwendig beobachtet werden müssen zwischen runden und viereckigen Turmen; noch auf die Gründe, warum eine Säule oder ein Ball reich ornamentiert werden darf, wahrend Flachendekoration unangebracht sein wurde auf Massen wie die Burg von St. Angelo, das Grabmal der Cecilia Metella oder der Dom von Sankt Peter. Was aber oben gesagt wurde von der ruhigen Klarheit bei ebenen Flachen, das gilt noch mehr fur solche, die gewolbt sind; wir müssen im Auge behalten, dass wir gegenwärtig überlegen, wie diese heitere Klarheit und Kraft auf kleinere Teile ubertragen werden kann, nicht wie der ornamentale Charakter der niedrigeren Form gelegentlich die Ruhe der höheren stören darf. Auch soll man, obwohl die von uns gepruften Beispiele vorwiegend cylindrische oder kugelartige Form

haben, nicht meinen, nur dadurch konne die Breite erreicht werden. Viele der edelsten Formen sind flachrund, manchmal kaum wahrnehmbar; aber irgend eine Rundung muss da sein, um einer kleinen Lichtmasse eine gewisse Größe zu verleihen. Eines der Hauptunterscheidungsmerkmale hinsichtlich der Geschicklichkeit zwischen einem Künstler und dem andern, lässt sich an ihrer relativen Empfänglichkeit fur die Wahrnehmung der gerundeten Oberflache erkennen; die volle Kraft, die Perspektive, Verkürzung und verschiedene Wolbung solcher Oberflache auszudrücken, ist vielleicht die schwierigste Errungenschaft von Hand und Auge. Zum Beispiel: es giebt kaum einen Baum, der dem Landschaftsmaler großere Schwierigkeiten darbietet, als die gewohnliche schwarze Sprossenfichte. Selten finden wir eine Darstellung, die mehr als eine Karikatur wäre. Man fasst sie auf als ob sie auf einem Brett wüchse, oder als Querschnitt eines Baumes, mit symmetrisch einander gegenuberstehenden Asten; sie gilt für steif, ungelenk und hasslich, was sie auch ware, wenn sie so wüchse, wie sie gezeichnet wird. Aber die Kraft dieses Baumes liegt nicht in diesem armleuchterartigen Durchschnitt, sondern in den dusteren, flachen, festen Nadellaubtafeln, die er mit seinen sehnigen Armen ausstreckt,

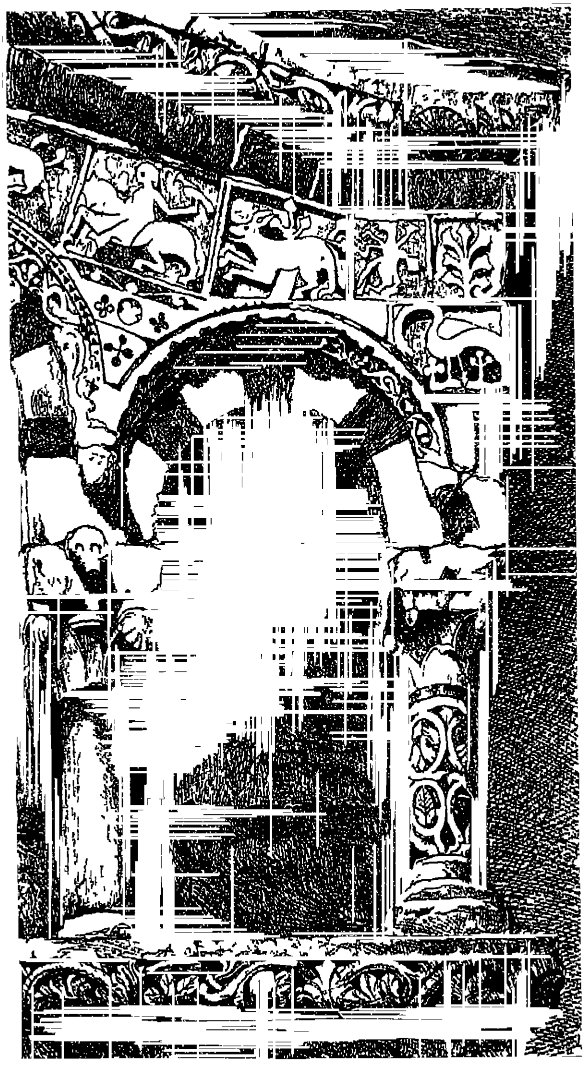
wie Schilder leicht gebogen und wie eine Hand nach den Spitzen ausgebreitet. Es ist ganz vergebens zu versuchen, das scharfe, grasige Nadelwerk zu malen, ehe die herrschende Grundform gesichert ist; und in den Asten, die auf den Beschauer zukommen, ist die Verkürzung ähnlich einer weiten Hügellandschaft, wo Rucken sich hinter Rücken erhebt in immer weiteren Fernen; und die fingerartigen Spitzen, zu vollständiger Stumpfheit verkürzt, erfordern eine Feinheit in der Wiedergabe wie die der Tizian'schen Zeichnung der Hand der heil. Magdalena auf der Vase des Herrn Rogers. Man bringe es soweit, den Rucken, das „Dach" dieses Laubwerks zu malen, und man hat den Baum; aber ich habe den Maler noch nicht gesehen, der es ganz bemeistert hat. So ist in allem Zeichnen und Modellieren die Fahigkeit, weich und vollkommen jede untergeordnete Masse abzurunden, entscheidend, weil sie die Klarheit und Wahrheit der Natur verkörpert und die höchste Kenntnis und Geschicklichkeit des Handwerkers erfordert.

Ein nobler Entwurf kann stets an dem Rücken eines einzigen Blattes erkannt werden, und es war das Aufgeben dieser Breite und Verfeinerung der Flache fur scharfe Kanten und verschwenderisches Schnitzwerk, was die gotischen

Zocken zerstorte, wie der Ersatz der Linie fur Licht das gotische Maßwerk vernichtete. Diese Umwandlung werden wir aber besser verstehen, nachdem wir die Hauptbedingungen der Anordnung dieser zweiten Kategorie der Masse betrachtet haben: die flache Masse als die des bloßen Schattens.

§ 18. Wir haben oben bemerkt, wie die Mauerflache, aus reichen Materialien zusammengesetzt und mit kostbarer Arbeit verziert, Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit der christlichen Baumeister wurde. Ihre breiten flachen Lichter konnten nur stark hervorgehoben werden durch Punkte oder Massen kraftigen Schattens, welche der romanische Architekt mittels Reihen von eingehenden Bogengängen erzielte, bei deren Anordnung aber, obwohl die Wirkung auf dem so erreichten Schatten beruht, das Auge noch immer, wie in der klassischen Architektur, auf den vorspringenden Saulen, Kapitälen und Mauern verweilt (siehe Tafel VII). Aber mit der Vergroßerung des Fensters, das in den lombardischen und romanischen Kirchen wenig mehr als ein gebogener Schlitz war, kam der Gedanke an eine einfachere Art der Ausschmückung — Durchlocherungen, welche von innen gesehen Lichtformen, von außen gesehen Schattenformen sind. Bei italienischem Maßwerk wird

Tafel VII



das Auge ausschließlich auf die dunklen Formen gelenkt und das ganze Raumsystem wie die Kraft der Zeichnung werden von ihnen abhängig gemacht. Diese Zwischenräume sind in der That die vollkommensten fruhen Beispiele, mit reichem Ornament ausgefullt; aber dieses Ornament war so gedampft und untergeordnet, dass es niemals die Einfachheit und Kraft der dunklen Massen beeintrachtigte; in manchen Fällen fehlt es gänzlich. Die Komposition des Ganzen richtete sich nach der Verteilung und Gestaltung der Dunkelheiten und es ist unmöglich, dass irgend etwas vorzüglicher durchgeführt sein konnte als das obere Fenster in Giottos Glockenturm (Tafel I), oder die Kirche von Or San Michele. So vollstandig hängt die Wirkung davon ab, dass es ganz zwecklos ist, italienisches Maßwerk in Umrisslinien zu zeichnen; beabsichtigt man überhaupt seine Wirkung zu geben, so ist es besser die schwarzen Flecke anzugeben und weiter nichts. Natürlicherweise, will man eine genaue Wiedergabe der Zeichnung, so genügen die Linien, aber Werke über Architektur sind oft von geringem Nutzen, weil sie dem Leser nicht ermoglichen, die beabsichtigte Wirkung der Entwürfe zu beurteilen. Niemand, der eine architektonische Zeichnung der reich beblätterten Vorsprünge und Intervalle von Or

San Michele ansähe, würde verstehen, dass alle diese Bildnerei nebensächlich ist, eine hinzugefügte Zier, die mit dem Aufbau selbst gar nichts zu thun hat, und dass er mit ein Paar kühnen Schnitten durch eine Steinplatte sofort den Haupteffekt erreichen könnte. Ich habe deshalb auf der Tafel von Giottos Zeichnung besonders die Punkte der beabsichtigten Wirkung hervorzuheben versucht; dort, wie in jedem andern Beispiel, liegen schwarze Schatten von anmutiger Form auf der weißen Steinfläche, wie dunkle Blätter, die auf Schnee gelegt sind. Daher stammt, wie schon vorher erwähnt, der verallgemeinerte Ausdruck foil (Blatt) für solche Ornamentik.

§ 19. Um ihre ungeschwächte Wirkung zu sichern, ist es klar, dass man mit der Verwendung des Glases sehr vorsichtig sein muss. In den erstangeführten Beispielen sind die Verstabungen offene Lichtbringer, entweder in Türmen wie bei Giotto, oder in äußeren Bogengängen, wie beim Campo Santo zu Pisa oder dem Dogenpalast zu Venedig, und nur auf diese Weise gelangt ihre ganze Schönheit zur Geltung. Bei Privatgebäuden oder gläsernen Kirchenfenstern wurde hinter dem Maßwerk das Glas meistens ganz fortgelassen. Das der florentiner Kathedrale steht ganz abgesondert und wirft seine Schatten in deutlich ge-

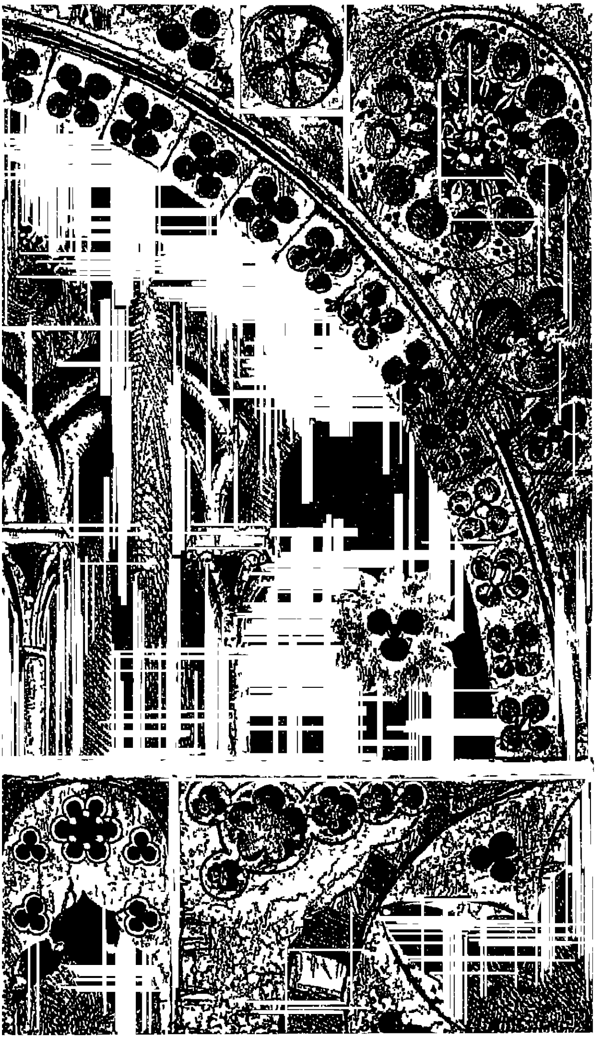
trennten Linien, so dass es bei den meisten Fenstern den Eindruck der Verdoppelung macht. In den wenigen Fällen, wo das Glas zwischen das Maßwerk selbst gesetzt wurde, wie bei Or San Michele, ist die Wirkung der letzteren halb aufgehoben; vielleicht stand die besondere Aufmerksamkeit, die Orcagna seinen Flachenornamenten widmete, im Zusammenhang mit seiner Absicht, Glas zu verwenden. Es ist merkwürdig, wie in neuerer Architektur das Glas, was die kühnsten Baumeister quälte, als wertvolles Mittel angesehen wird, um die Linien des Maßwerks noch schlanker zu machen; wie bei den kleinsten Zwischenräumen der Fenster von Merton College, Oxford, wo das Glas ungefähr zwei Zoll vor die Mitte des Stabes vorgeruckt ist (das in den größeren Abschnitten ist, wie üblich, in der Mitte), um zu verhindern, dass die Tiefe des Schattens den scheinbaren Zwischenraum noch vermindere. Viel von der schlanken Wirkung dieses Maßwerks ist auf diese scheinbar unwichtige Einrichtung zuruckzufuhren. Aber fur gewohnlich verdirbt Glas jedes Maßwerk, und es ist daher zu wunschen, dass es gut innerhalb desselben gehalten wird, wenn man es nicht entbehren kann, und dass die feinsten und sorgfältigsten Stäbe an Stellen angebracht werden, wo kein Glas nötig ist.*

* Bei Kreuzgängen z. B. Leider habe ich, als ein-

§ 20. Die Verwertung des Schattens als Dekoration war, soweit wir sie bis jetzt verfolgt haben, allgemein in der Gotik des Nordens und Südens. Aber in der Durchbildung des Systems wichen sie von einander ab. Mit Marmor zu seiner Verfügung und klassischer Dekoration vor Augen, konnte der südliche Architekt die vorzüglichsten Blattmotive aus den Zwischenräumen aushauen oder seine Mauerflächen mit eingelegten Steinen zieren. Der nordische Baumeister kannte weder die Antike, noch so kostbares zartes Baumaterial; es blieb ihm nichts andres übrig als seine Mauern mit Löchern zu unterbrechen, in blattartiger Bildung wie die der Fenster. Das that er, oft plump und unbeholfen, aber stets mit einem kraftvollen Sinn für Komposition, und dabei immer auf die Schatteneffekte Rücksicht nehmend. Wo die Mauer dick war und nicht durchschnitten werden konnte, aber die Schnitte weit, füllten die Schatten den ganzen Raum nicht aus; aber der Blick wurde trotzdem durch sie auf die Form gelenkt, und wo es möglich war, wurden sie ganz rein durchgeschnitten, wie bei erhöhter Vormauerung von

zige Frucht dieser Ermahnung, eine Wiederholung der dünnsten Art billigen Maßwerks gefunden, wie in den Kreuzgängen der Missionsschule zu Canterbury.

Tafel VIII



Fenstergiebeln. So in der Westfront von Bayeux, in jedem Fall so tief geschnitten, dass ausgenommen bei unmittelbar von vorne einfallendem tiefem Lichte, große breite Schatten erzielt wurden.

Die Hintermauerung auf Tafel VIII oben gehört zum südwestlichen Eingang der Kathedrale von Lisieux, eine der altertümlichsten und interessantesten Thüren in der Normandie, die vermutlich bald ganz verschwinden durfte durch die Weiterführung der Ausbesserungen, welche bereits den nördlichen Turm zerstort haben. Die Bearbeitung ist durchweg ungeschickt, aber voller Temperament; die gegenuberliegenden Teile haben abweichende obwohl ausgleichende Ornamente, sehr ungenau angebracht, jede Rosette oder Sternblume (wie bei der funfstrahligen Figur am oberen Teil, jetzt ganz entstellt) scheint aus einem besonderen Steinblock herausgeschnitten und mit wenig Genauigkeit eingepasst zu sein, ein Beweis fur die bereits betonte ganzliche Gleichgultigkeit des Architekten gegen die Formen der eingefügten Steine in dieser frühen Periode.

Der Bogengang, wovon ein einzelner Bogen und Schaft wiedergegeben ist, bildet die seitliche Fassung der Thür; drei außere Schafte tragen drei Säulenordnungen innerhalb der Hintermauerung, und jeder dieser Schafte ist

über eine innere Arkade geführt, oben mit Vierblattern verziert, konkav geschnitten und mit Eichblättern gefüllt. Die ganze Behandlung ist vorzüglich malerisch und voll von seltsamem Licht- und Schattenspiel.

Eine Zeit lang behielten die „durchschnittenen Ornamente“, wenn man sie der Bequemlichkeit halber so nennen darf, ihr eigenartiges und selbständiges Geprage. Dann vervielfältigten und vergrößerten sie sich und wurden flacher; dann begannen sie ineinander überzugehen oder aneinander zu kleben, das eine verschluckte das andere, oder haftete an ihm, wie Blasen auf Seifenschaum (Fig. 4 von einer Vormauerung in Bayeux, sieht aus, als ob sie aus einer Pfeife gepustet ware); schließlich verloren sie ganz und gar ihren individuellen Charakter und das Auge empfand nur noch die trennenden Linien des Maßwerks, wie wir vorher bei dem Fenster gesehen haben; dann kam der große Umschwung und Verfall der gotischen Kraft.

§ 21. Fig. 2 u. 3, die eine ein Quadrant vom Sternfenster der kleinen Kapelle nahe bei St. Anastasia zu Verona, die andere ein merkwurdiges Stuck aus der Eremiten-Kirche zu Padua, verglichen mit Fig. 5, eins der Ornamente der Querschifftürme von Rouen, zeigen die nahverwandten Verhältnisse der fruhen

nördlichen und südlichen Gotik. Aber, wie gesagt, die italienischen Architekten, ungehindert in Bezug auf Dekoration von Mauerflächen, und nicht wie die Nordmänner gezwungen, ihre Durchschneidungen zu vervielfältigen, hielten das System noch eine Weile fest, und während sie die Verfeinerung des Ornaments erhöhten, bewahrten sie die Reinheit der Anlage. Diese Verfeinerung des Ornaments war indessen ihr schwacher Punkt und ließ den Weg für den Angriff der Renaissance frei. Sie fielen gleich den alten Römern durch ihren Luxus, außer in dem Ausnahmefall der herrlichen venezianischen Schule. Ihre Architektur begann mit dem Überfluss, worin alle andern zu Grunde gingen: sie war ausgegangen von dem byzantinischen Mosaik- und Maanderornament; aber ein bei ein ihre Ornamente bei Seite legend, während sie ihre Bauformen durch immer strengere Gesetze ausbildete und festete, ragte sie zuletzt als ein Muster der Profangotik hervor, so gross, so vollstandig, so edel systematisiert, dass nach meiner Auffassung es niemals eine Baukunst mit so hohem Anspruch auf unsere Verehrung gegeben hat.* Ich nehme nicht einmal

* Ich habe viele Stellen geschrieben, die einseitig oder unvollständig sind und daher missleitend, wenn sie ohne ihre Ergänzung oder Entwickelung

die dorische Antike aus: das Dorische hat nichts aufgegeben; das Venezianische des vierzehnten Jahrhunderts hat nacheinander durch eine Folge von Jahrhunderten auf jeg-

gelesen werden. Aber ich wusste kaum einen Abschnitt in meinen Werken, der so unbedingt verkehrt wäre, wie dieser. Ich kannte die venezianische Geschichte nicht, als ich ihn niederschrieb, und verwechselte daher den Ausdruck der ehrgeizigen Überhebung ihrer Aristokratie mit dem Temperament des ganzen Volkes. Die wahre Kraft Venedigs lag im zwölften, nicht im vierzehnten Jahrhundert, und das Aufgeben ihrer byzantinischen Bauart bedeutete ihren Niedergang. (Siehe die Anmerkung über die Zerstörung des Ziani-Palastes in den „Steinen von Venedig".) Weiter: obwohl ich all diese Achtung der vermeintlichen Zurückhaltung und Selbstzucht der venezianischen Gotik zollte, warnte ich vorsichtiger Weise den Leser vor einer zu hohen Einschätzung derselben in Hinsicht auf ursprünglich reinere Stile, in dem Vorwort zur 2. Auflage: „Ich muss hier einer Auffassung entgegentreten, die oft bei flüchtigen Lesern der „Steine von Venedig" vorgekommen ist, nämlich, dass ich die venezianische Architektur für die edelste Schule der Gotik halte. Ich habe große Achtung vor der venezianischen Gotik aber nur als eine unter vielen frühen Schulen. Der Grund, weshalb ich Venedig so viel Zeit widme, ist nicht weil seine Architektur die allerbeste, sondern weil sie im kleinsten Bereich die interessantesten Thatsachen baukünstlerischer Entwickelungsgeschichte darbietet. Die Gotik von Verona ist viel edler als die von Venedig, und die florentinische edler als die von Verona Für unsere eigene unmittelbare Verwertung ist die alleredelste die von Notre Dame in Paris."

liche Pracht, die Kunst und Wohlstand geben konnten, verzichtet. Es hat seine Krone und Juwelen, Farbe und Vergoldung abgelegt, wie ein entkleideter Monarch; seinen Kraftuberfluss eingedämmt, wie ein ruhender Athlet; einst phantastisch und launig, hatte es sich durch Gesetze gebunden, unverletzbar und erhaben wie die der Natur. Es behielt nichts als seine Schönheit und Kraft, beide die hochsten, doch beide beherrscht. Die dorischen Säulenrinnen waren von unregelmäßiger Zahl; die venezianischen Leisten unveränderlich. Die dorische Verzierung ließ keine Versuchung aufkommen; sie glich der Enthaltsamkeit eines Asketen. Die venezianische umfasste, indem sie beherrschte, alle Arten pflanzlicher und tierischer Gestalten, sie war die Mäßigkeit eines Menschen, die Herrschaft Adams über die Schopfung. Ich kenne keine so prachtvolle Verkörperung menschlicher Autorität, wie den eisernen Griff der Gewalt des Venezianers über das Ubermaß seiner eigenen Einbildungskraft; die gelassene und feierliche Zuruckhaltung, mit der er, den Geist erfüllt von Vorstellungen rankenden Blattwerks und feurigen Wachstums, diesem Gedanken für einen Moment Ausdruck giebt, um sich dann hinter diesen massigen Staben und abgeplatteten Steinspitzen zurückzuziehen.

Seine Fähigkeit, dies zu thun, hing davon ab, dass er die Formen der Schatten im Auge behielt. Weit davon entfernt, den Blick auf die Ornamente, auf den Stein zu richten, gab er diese Zierstücke eines nach dem andern auf; und wahrend seine Zierleisten die sicherste Ordnung und Symmetrie erhielten, nah verwandt mit dem Maßwerk zu Rouen (vergl. Tafel V u. IX), ließ er die Spitzen innerhalb ganz flach, verziert, wenn uberhaupt, mit einem Dreiblatt (Palazzo Foscari), oder Stirnband (Dogenpalast), eben erkennbar, so dass das Vierblatt, so scharf herausgeschnitten als wäre es mit einem Stempel herausgeschlagen, mit allen seinen vier Blattern das Auge traf, meilenweit entfernt. Keine Knoten und Verschlingungen von Pflanzen durften die Strenge der Form beeintrachtigen: die Spitze ist in der Regel scharf, nur leicht abgestutzt beim Palazzo Foscari und besetzt mit einem schlichten Ball beim Dogenpalast; und das Glas der Fenster wurde, wo es überhaupt vorhanden war, wie wir gesehen haben, zuruckgesetzt hinter die Steinverzierung, damit keine Lichtblitze und Reflexe ihre Tiefe storen konnten. Entartete Formen, wie beim Casa d'Oro und Palazzo Pisani, dienen nur dazu, die Würde der einfachen Form zu erhöhen.

§ 22. Das sind die Hauptumstande, die die

Tafel IX



Behandlung der beiden Massen von Licht und Dunkelheit der frühen Baukünstler beeinflussten; Abstufung im einen, Flachheit (Abplattung) im andern und Breite in beiden, sind die Qualitaten, die gesucht und durch jedes Hilfsmittel zum Ausdruck gebracht werden, bis zu der Periode, wo, wie bereits mitgeteilt, die Linie an Stelle der Masse trat als Mittel der Einteilung der Fläche. Uber Maßwerk ist genug gesagt worden; aber noch ein Paar Worte über Zierleisten.

Die der früheren Perioden waren in der Mehrzahl der Fälle aus abwechselnden viereckigen und cylindrischen Schaften gebildet, verschiedenartig zusammengesetzt und eingeteilt. Wo halbrunde Einschnitte vorkommen, wie in den schönen westlichen Thüren von Bayeux, liegen sie zwischen cylindrischen Schäften, die sie in das volle Licht hinausrücken lassen. Das Auge ruht in jedem Fall auf breiten Flächen, gewohnlich auf wenigen. Im Laufe der Zeit sieht man eine flache rückenartige Erhebung an der äußeren Kante des cylindrischen Schaftes entstehen, eine beleuchtete Linie darauf bildend und die Abstufung zerstörend. Kaum wahrnehmbar am Anfang (wie auf den Wulsten der Nordthur von Rouen), wachst und treibt sie so allmahlich vor wie eine knospende Pflanze; erst scharf an der

Kante, dann aufschwellend wird sie abgeplattet und endlich zum Stirnband auf dem Wulst. Noch immer nicht aufzuhalten, drängt sie vor bis der Wulst selbst untergeordnet wird und in einer leichten Schwellung auf beiden Seiten verloren geht, wahrend die Hohlrundungen inzwischen sich dahinter vertieft und vergrößert haben, bis aus einer Folge von eckigen und cylindrischen Massen die ganze Zierleiste ein System von Hohlrundungen geworden ist durch feine Stirnbänder besetzt, auf denen als auffallende Lichtstreifen das Auge ausschließlich ruht. Während diese Umwandlung vor sich ging, hat eine ähnliche obwohl weniger vollstandige Veränderung das Blumenwerk ergriffen Auf Tafel II Fig. 2 (a) sind zwei von den Querschiffen von Rouen abgebildet. Es muss auffallen, wie ausschließlich der Blick auf den Blattformen haftet und auf den drei Beeren in dem Winkel, die im Licht dasselbe bedeuten wie das Dreiblatt in Dunkelheit. Diese Leisten kleben fast am Stein und sind sehr wenig aber scharf unterschnitten. Im Lauf der Zeit ging die Aufmerksamkeit des Architekten, anstatt bei den Blättern zu bleiben, auf die Stengel uber. Letztere wurden verlängert (Fig. 2 b, von der Südthür von St. Lo), und um sie besser zu zeigen, wurde die tiefe Hohlrundung dahinter geschnitten, wodurch sie los-

gelöst ins Licht traten. Dieses System wurde in fortwährend zunehmender Verschlingung weitergeführt, bis, bei den Querschiffen von Beauvais, richtige Tragsteine und Flammenmaßwerk erscheinen, aus lauter Zweigen ohne Blätter zusammengesetzt. Dies ist jedoch eine vereinzelte obwohl hinreichend bezeichnende Laune, da das Blatt niemals gänzlich verbannt wird, und in den Leisten um diese selben Thüren, schon geordnet, aber durch kühne Betonung der Rippen und Adern und durch Aufklappen und Kräuseln der Kanten, werden immer weite offene Zwischenräume gelassen, um von den zwischenrankenden Stengeln ausgefüllt zu werden (c aus Caudebec). Das lichte Kleeblättchen, das durch die drei Beeren oder Eicheln gebildet wurde, ging bis zur letzten Periode lebender Gotik nicht ganz verloren.

§ 23. Es ist interessant, bis in seine einzelnen Verästelungen dem Einfluss dieses entartenden Systems nachzugehen; aber wir haben genug davon gesehen, um unsere praktische Schlussfolgerung zu ziehen — eine Schlussfolgerung tausend Mal gezogen und wiederholt in der Erfahrung jedes geübten Künstlers, aber nie oft genug wiederholt und tief genug gefühlt. Über Komposition und Erfindung ist viel geschrieben worden, wie mir scheint, ver-

gebens; denn die Menschen konnen nicht erzogen werden zu komponieren oder zu erfinden; von diesen als den höchsten Kraftquellen der Baukunst spreche ich deshalb nicht; noch an dieser Stelle von jener besonderen Beherrschung in der Nachahmung natürlicher Formen, welche die Würde selbst der überreichsten Arbeit in den großen Perioden sichert.

Jetzt bestehe ich nur auf dem ebenso sicheren wie praktisch nützlichen Schluss: dass die Kraft der Bauwerke mehr auf dem Gewicht und der Energie ihrer Massen, als auf irgend einer andern Eigenschaft des Bauplanes beruht· Masse in Allem, an Umfang, Licht, Dunkelheit, Farbe; nicht nur eine Summe aller dieser, sondern Breite und Wucht im einzelnen, nicht gebrochenes Licht oder zerstreute Dunkelheit, noch verteiltes Gewicht, sondern harten Stein, breiten Sonnenschein, sternlosen Schatten.

Die holzernen Balken der Glockenstühle (notwendig um das Innere gegen Regen zu schutzen) wurden in England gewohnlich in eine Menge nett ausgeführter Querhölzer geteilt, wie die der Wagengardinen, die natürlicherweise ebenso auffallen durch ihre Scharfe, wie sie in ihrer genauen Schreinerarbeit langweilig sind, außerdem vermehren sie noch die horizontalen Linien, welche direkt denen der

aufstrebenden Turmarchitektur widersprechen. Auf dem Festland werden solche Schutzmittel durch drei oder vier Wetterdachungen gebildet, die von innerhalb des Fensters bis zu den äußeren Schäften der Zierleisten reichen; statt einer grässlichen Reihe von Richtscheiten wird der Raum so in vier oder funf große Schattenmassen eingeteilt mit grauen schrägen Dachungen daruber, in alle moglichen reizenden Schwellungen und Kurven gebogen und bedeckt mit warmen Tonen von Moos und Flechten. Häufig wirkt dies noch reizvoller als die Steinarbeit selbst, nur weil es breit, dunkel und einfach ist. Es kommt gar nicht darauf an, wie plump und gewohnlich die Mittel sind, die Gewicht und Schatten bringen — schräges Dach, vorspringende Säulenhalle oder Veranda, hohle Nische, massiger Wasserspeier, drohende Brustwehr; bringt nur Dunkelheit und Einfachheit, und alle guten Dinge werden in Raum und Zeit folgen; zeichnet nur erst mit einem Eulenauge, und ihr werdet das Falkenauge schon später dazu bekommen!

§ 24. Es thut mir leid, auf dieses so einfache Prinzip besonders hinweisen zu müssen, weil es wie ein Gemeinplatz erscheint. Es ist aber nichts weniger als ein anerkanntes und verstandenes Prinzip in der Praxis, und wird um so unverzeihlicher ubersehen, weil es

von allen Gesetzen großer und edler Kunst am leichtesten zu befolgen ist.

Legt ein Paar Klee- oder Waldmeisterblätter auf weißes Papier; ein wenig Veränderung in ihrer Anordnung würde Figuren ergeben, die kühn durch eine Marmortafel geschnitten, mehr Fenstermaßwerk geben würden als ein Architekt an einem Sommertag zeichnen könnte. Doch ich weiß nicht woher es kommt, wenn nicht daher, dass unsere englischen Herzen mehr Eiche als Stein in sich tragen, mehr kindliche Zuneigung zu Eicheln als zu Alpen; alles was wir thun, ist klein und gewöhnlich, wenn nicht schlimmer, dünn und verwässert und undauerhaft. Nicht etwa nur unsere moderne Arbeit: wir haben gebaut wie Frösche und Mäuse seit dem dreizehnten Jahrhundert, mit Ausnahme unserer Burgen. Welch ein Gegensatz zwischen den armseligen kleinen Taubenlöchern, die die Stellen der Thüren an der Ostfront von Salisbury Kathedrale einnehmen, wie Eingänge zu einem Bienenkorb oder Wespennest, und den hochgeschwungenen Schwibbogen und königlichen Bekrönungen der Thore von Abbeville, Rouen und Rheims, oder den felsbehauenen Strebepfeilern von Chatres oder den dunklen Säulenporticos und gewundenen Pfeilern von Verona!

Was sollen wir von der Profanarchitektur

sprechen? Wie klein, wie gepresst, wie arm und klaglich in ihrer kleinlichen Genauigkeit ist unsere beste, wie unter aller Kritik und Angriffswürdigkeit, die welche bei uns üblich ist! Welch merkwürdigen Eindruck von stereotyper Ungestaltheit, eingeschrumpfter Genauigkeit, verhungerter Akkuratesse und minutiöser Menschenfeindlichkeit bekommen wir, wenn wir einmal die rauhen Straßen der Picardie verlassen und gleich darauf die Marktflecken in Kent sehen! Bis diese unsere Straßenarchitektur verbessert ist, bis wir ihr eine gewisse Kuhnheit und Schwere geben, unsern Fenstern Tiefe und unsern Mauern Dicke, verstehe ich nicht, wie wir unsern Baumeistern vorwerfen können, dass sie in wichtigeren Arbeiten Schwäche zeigen; ihre Augen sind an Schmalheit und Kleinlichkeit gewöhnt. Können wir von ihnen erwarten, dass sie im Nu Breite und Festigkeit erkennen und ausfuhren sollen? Sie sollten gar nicht in unsern Städten leben; in ihren ärmlichen Mauern liegt etwas, das menschliche Einbildungs- und Schwungkraft zerbricht, so sicher wie jemals meineidige Klosterfrauen starben. Ein Baukünstler sollte so wenig in Stadten leben, wie ein Maler. Schickt ihn auf unsere Hügel und lasst ihn da beobachten, was die Natur unter einem Strebepfeiler und unter einem Domgewolbe versteht.

In der alten Architektur lag eine Kraft, welche sie mehr dem Einsiedler als dem Städter verdankte. Aber wir haben heute noch Quellen der Kraft in der Vorstellung unserer Felsenküsten und azurnen Hügeln; einer Kraft, so rein und erhaben wie die des Einsiedlergeistes, der einst mit weißen Linien von Klöstern und Hospizen die Lichtungen der Alpenfichten aufhellte und zu streng geordneten Türmen die zerklüfteten Felsen der normannischen Kusten erhob; welcher dem Tempelthor die Tiefe und Dunkelheit von Elijah's Hohle gab, und aus der volkreichen Stadt graue Klippen einsamen Gesteins in den stillen Äther baute.

IV. BETRACHTUNG

Der Leuchter der Schönheit

§ 1. Wir haben am Anfang des vorhergehenden Kapitels gesagt, dass der Wert der Baukunst von zwei getrennten Elementen abhinge: von dem Einfluss, den sie aus menschlicher Kraft empfängt, und von dem Abglanz der natürlichen Schöpfung. Ich versuchte zu zeigen, in welchem Maße ihre Würde auf einem Verständnis fur die Anstrengung und Mühe des menschlichen Strebens beruhe, eine Sympathie, die so deutlich im Geheimnis der Form, wie in der Schwermut der Musik enthalten ist. Jetzt möchte ich jenes glucklichere Gebiet seiner Vortrefflichkeit erläutern, das die Wiedergabe edler Schonheitsformen umfasst, die zumeist den äußeren Bildungen der organischen Natur entnommen sind.

§ 2. Man konnte vielleicht annehmen, dass ich etwas vorschnell die architektonische Schönheit auf nachgeahmte Formen beschränkt hatte. Ich will gar nicht behaupten, dass jede schone Anordnung der Linien durch einen naturlichen Gegenstand unmittelbar angeregt

worden ist; wohl aber, dass alle schönen Linien Anpassungen derer sind, welche in der äußeren Schopfung am meisten vorkommen; dass im Verhältnis zum Reichtum ihrer Beziehungen die Verwandtschaft mit der Natur, als Vorbild und Hilfe, naher angestrebt und klarer erkannt werden müsste; und dass man über einen gewissen, sehr niedrigen Punkt in der Erfindung der Schönheit nicht hinauskommen kann, ohne die natürliche Form direkt nachzuahmen. So sind beim dorischen Tempel Dreischlitz und Karnies unnachgeahmt, oder hochstens kunstlichen Holzschnitzereien nachgeahmt. Kein Mensch wird diese Glieder in erster Linie schon nennen. Ihre Wirkung auf uns beruht auf ihrer Strenge und Einfachheit. Die Kannelierung der Saule, die ich für das griechische Symbol der Baumrinde halte, war in ihrem Ursprung nachahmend, und ähnelte entfernt manchen gerillten organischen Bildungen. Schonheit, wenn auch von untergeordneter Art, wird darin sogleich empfunden Der eigentliche Schmuck wurde in den wahren Formen organischen Lebens, vorwiegend in den menschlichen, gesucht. Und wiederum. das dorische Kapitäl war nicht nachgeahmt; aber alle Schönheit, die es besaß, hing von seinem Echinus oder Wulst ab, eine naturliche Kurve von der haufigsten Art. Das jonische

Kapitäl (nach meinem Gefühl als architektonische Erfindung außerordentlich niedrig) hing hinsichtlich der ganzen Schönheit, die es enthält, von der Verwertung einer Spirallinie ab, vielleicht die gewöhnlichste aller charakteristischen Bildungen der niederen Ordnungen tierischer Organismen und Behausungen. Ein weiterer Schritt vorwarts konnte nur zur direkten Nachahmung des Akanthusblattes fuhren.

Und wiederum: der romanische Rundbogen ist schon als abstrakte Linie. Ihr Typus ist uns stets vor Augen in der scheinbaren Himmelswolbung und dem Horizont der Erde. Der cylindrische Pfeiler ist immer schon, weil Gott so den Stamm eines jeden Baumes gebildet hat, der das Auge erfreut. Der Spitzbogen ist schon wie der Endpunkt eines jeden Blattes, das im Sommerwinde schaukelt; seine feinsten Verbindungen sind direkt dem Kleeblatt des Feldes oder seiner Sternblumchen entnommen. Weiter als dies konnte die Erfindung ohne direkte Nachahmung nicht gehen. Der nachste Schritt war, die Blumen selbst zu sammeln, um die Kapitale damit zu bekranzen.

§ 3. Ich mochte nun besonders die Thatsache hervorheben, dass alle lieblichsten Formen und Gedanken un-

mittelbar natürlichen Gegenstanden entnommen sind; weil ich gerne noch weiter gehen mochte und auch annehmen, dass alle Formen, die nicht der Natur entnommen sind, hässlich sein müssen.

19 Lehrspruch
Alle Schönheit beruht auf den Gesetzen natürlicher Formen

Ich weiß, dass dies eine kuhne Behauptung ist; aber da ich keinen Raum zur Verfügung habe, um alle Punkte durchzunehmen, worin das Wesen der schonen Form besteht, weil das viel zu ernste Arbeit ist, um so nebenbei erledigt zu werden, so bleibt mir nur diese zufällige Betonung und Probe der Schonheit, wovon ich in den folgenden Ausführungen den Leser zu überzeugen hoffe. Ich sage nicht, dass Formen schon sind, weil sie von der Natur kopiert werden, sondern es liegt außerhalb der menschlichen Fahigkeit, ohne ihre Zuhilfenahme die Schonheit zu erfassen. Wenn mir dies zugegeben wird, so kann ich einen Gegenstand von großer Wichtigkeit, eine Frage von maßgebender Bedeutung entscheiden, nämlich was Ornament ist und was nicht. Denn es giebt viele Formen von sogenannter Dekoration in der Baukunst, gewohnheitsmaßig und daher mit Beifall oder jedenfalls ohne den Versuch eines Widerspruchs hingenommen,

die ich überhaupt gar keine Ornamente nennen möchte sondern ganz hässliche Dinge, deren Kosten wahrhaftig unter die Rubrik „Zur Verunzierung“ gesetzt werden sollten. Ich glaube, dass wir diese gewohnheitsmäßigen Entstellungen mit brutalem Gleichmut betrachten, wie ein Indianer seine Fleischtatowierungen und Farben. Ich glaube, dass ich ihre Monstrosität beweisen kann, und hoffe, das auch erschopfend hernach zu thun. Inzwischen kann ich nur zur Unterstützung meiner Behauptung ihre Unnaturlichkeit vorbringen. Hiermit ist indessen eine Gefahr verknüpft; nämlich die, dass der Schreiber sehr unrichtiger Weise anzunehmen scheint, nichts sei natürlich, als was er gesehen habe oder annimmt, dass es vorhanden sei. Das möchte ich nicht thun; denn ich nehme an, dass es keine denkbaren Formen oder Formenzusammenstellungen giebt, fur die nicht ein Beispiel im Weltall gefunden werden konnte.

20 Lehrspruch
„Natürlich“ ist das, was am leichtesten und gewöhnlichsten gesehen wird

Aber ich glaube, ich bin berechtigt, die Formen als die naturlichsten zu betrachten, die am haufigsten vorkommen; oder vielmehr, dass in die Formen, welche in der täglichen Umgebung dem Menschenauge bekannt sind,

mittelbar naturlichen Gegenständen entnommen sind; weil ich gerne noch weiter gehen möchte und auch annehmen, dass alle Formen, die nicht der Natur entnommen sind, hasslich sein mussen.

19. Lehrspruch
Alle Schönheit beruht auf den Gesetzen natürlicher Formen

Ich weiß, dass dies eine kuhne Behauptung ist; aber da ich keinen Raum zur Verfügung habe, um alle Punkte durchzunehmen, worin das Wesen der schonen Form besteht, weil das viel zu ernste Arbeit ist, um so nebenbei erledigt zu werden, so bleibt mir nur diese zufällige Betonung und Probe der Schonheit, wovon ich in den folgenden Ausführungen den Leser zu überzeugen hoffe. Ich sage nicht, dass Formen schön sind, weil sie von der Natur kopiert werden, sondern es liegt außerhalb der menschlichen Fähigkeit, ohne ihre Zuhilfenahme die Schonheit zu erfassen. Wenn mir dies zugegeben wird, so kann ich einen Gegenstand von großer Wichtigkeit, eine Frage von maßgebender Bedeutung entscheiden, nämlich was Ornament ist und was nicht. Denn es giebt viele Formen von sogenannter Dekoration in der Baukunst, gewohnheitsmäßig und daher mit Beifall oder jedenfalls ohne den Versuch eines Widerspruchs hingenommen,

Gott die Schönheit gelegt hat, welche er der menschlichen Seele eingeben wollte, zu lieben; während Gott an gewissen Ausnahmeformen gezeigt hat, dass die Einrichtung der andern keine Notwendigkeit war, sondern nur ein Bestandteil der Harmonie der Schöpfung. Demnach glaube ich, dass wir von Häufigkeit auf Schönheit und umgekehrt schließen dürfen. Ich meine natürlich „sichtbare" Häufigkeit, denn die Formen der Dinge, welche in Erdhöhlen verborgen oder in der Anatomie der Tiergestalt, waren offenbar von ihrem Schöpfer nicht bestimmt für die fortwährende Betrachtung des Menschen*. Unter Häufigkeit meine ich jene begrenzte und getrennte Häufigkeit der Erscheinung, die für jede Vollkommenheit kennzeichnend ist. Nicht also bloße Vielheit. Die Rose ist eine häufige Blume, aber es giebt doch mehr Rosenblätter als Rosen am Stock. In dieser Beziehung spart die Natur ihre höchste und verschwendet ihre geringere Schönheit.

§ 4. Das erste sogenannte Ornament also,

* Dieser Leitsatz ist vortrefflich, und ich bin stolz darauf, so früh die Gefahr anatomischer Studien erkannt zu haben, auf die meine späteren Werke häufig zurückkommen

das ich angreifen möchte, ist jenes griechische Maanderornament, jetzt wohl allgemeiner bekannt unter dem italienischen Namen Guilloche, das gerade zur Erklärung sehr geeignet erscheint. In den Bismut-Krystallen, welche durch das ungestörte Abkuhlen des geschmolzenen Metalls entstehen, kommt eine natürliche Form vor, die ihm fast vollkommen gleicht. Nun sind aber Bismut-Krystalle nicht nur ein seltenes Vorkommnis im täglichen Leben, sondern ihre Gestalt ist auch, so viel ich weiß, einzig unter den Mineralien; nicht bloß einzig, sondern nur herstellbar durch einen kunstlichen Prozess, da das Metall selbst nie rein vorgefunden wird. Ich kann mich keines andern Stoffes oder Produktes entsinnen, das eine Ähnlichkeit mit diesem griechischen Ornament hat. Daraufhin behaupte ich, dass das Ornament hässlich ist, oder im eigentliche Sinne des Wortes „ungeheuerlich“; abweichend von allem, was der menschliche Sinn bewundert, und ich finde eine Leiste oder Plinthe unbehauen unendlich vorziehenswert vor solcher widerwartigen Zusammenkettung von geraden Linien: es sei denn, dass man es verwendet als Folie für ein wirkliches Ornament, wo es manchmal von Nutzen sein mag; oder ganz klein, wie es auf Münzen

vorkommt, wo die Harte seines Wesens weniger fuhlbar ist.*

§ 5. Häufig finden wir in griechischen Arbeiten mit diesem grässlichen Motiv ein anderes in Verbindung gebracht, eben so schon wie jenes peinlich ist, namlich das Eihaltermotiv, dessen Vollkommenheit in seiner Art nie übertroffen worden ist. Und weshalb? Einfach, weil die Form, aus der es hauptsächlich zusammengesetzt ist, nicht nur in dem weichen Behälter des Vogelnestes uns gelaufig ist, sondern zufällig auch die eines jeden Kieselsteinchens, das rollt und raunt in der Brandung der See auf all ihren endlosen Ufern. Und zwar mit besonderer Genauigkeit; denn die Fläche, welche bei diesen Leisten das Licht auffängt, ist bei guter griechischer Arbeit nicht, wie beim Fries des Erechtheion, einfach eiformig. Sie ist oben abgeflacht mit einem Feingefuhl und Sinn für Abstufungen in der Kurve, die nicht hoch genug gepriesen werden kann, indem sie jenes abgeplattete Oval erzeugt, welches in

* Sehr wahr; aber ich hatte, als ich es schrieb, nicht auf den Gebrauch des Mäanderornaments im Gegensatz zu gebogenen Formen geachtet, wie besonders auf Vasen und an den Säumen von Kleidungsstücken. Der uneingeschränkte Gebrauch desselben, wie auf der Basis von Sanmicheli's im übrigen sehr edlen Auffassung der Casa Grimani, ist stets ein Zeichen abnehmenden Schonheitsgefühls

neun von zehn Fällen die Form des Kiesels sein wird, den man beliebig am aufgerollten Strand aufhebt. Ohne diese Abplattung wird die Modellierung sofort gewohnlich. Es ist auch eigentumlich, dass der Einschnitt dieser gerundeten Form in der Höhlung als gemalter Typus in dem Gefieder des Argus-Fasans wiederkehrt, wo die Augen der Federn so schattiert sind, dass sie genau eine in eine Höhlung gelegte ovale Form darstellen.

§ 6. Augenscheinlich folgt daraus bei Anwendung dieser Stichprobe auf den Vergleich mit der Natur, dass wir schließen müssen, alle wirklich schönen Formen sind aus Kurven gebildet; da es kaum eine gewohnliche natürliche Form giebt, worin man eine gerade Linie entdecken kann. Dessenungeachtet wird die Baukunst, indem sie notwendiger Weise mit geraden Linien zu ihren wesentlichen Zwecken in vielen Fällen, und in anderen zum Ausdruck ihrer Kraft arbeitet, oft mit diesem Maß von Schönheit zufrieden sein, welches mit so ursprünglichen Formen vereinbar ist; und wir durfen annehmen, dass jenes äußerste Maß der Schonheit erreicht wurde, wenn die Anordnung solcher Linien nur vereinbar sind mit den haufigsten natürlichen Gruppierungen derselben, die wir entdecken konnen, und müssten wir auch darum der Natur Gewalt

anthun, indem wir durch die plastischen und farbigen Oberflächen ihrer Klippen durchbrechen und ihre krystallinischen Bildungen untersuchen.

§ 7. Ich habe eben das griechische Maanderornament der Hasslichkeit geziehen, weil es als Urbild nichts aufweisen kann, als die kunstliche Form eines seltenen Metalls. Lasst uns vor das Tribunal ein Ornament der lombardischen Architekten bringen (Tafel XII Fig. 7), ebenso ausschließlich rechtlinig zusammengesetzt wie das andere, nur, wohlverstanden, mit der edlen Zuthat des Schattens. Dies Ornament, von der Front der Kathedrale zu Pisa, ist vorherrschend an allen lombardischen Kirchen in Pisa, Lucca, Pistoja und Florenz. Die erste Rechtfertigung desselben klingt allerdings recht zweifelhaft, wie die des griechischen: sein Endkontur ist namlich das Abbild eines sorgfältig praparierten kunstlichen Krystalls von gewohnlichem Kochsalz. Da Salz indessen uns viel naher liegt als Bismut, so steigen die Chancen schon zu Gunsten des lombardischen Ornaments. Aber es hat noch mehr fur sich zu sagen und zweckmaßigeres: nämlich seine Hauptlinie ist nicht bloß die einer naturlichen Krystallisation, sondern gehört zu den ersten und gewohnlichsten krystallinischen Formen, als erster Aggregatzu-

stand des Eisen-, Kupfer- uud Zinn-Oxyds, der Schwefelverbindungen von Eisen und Blei, Fluor, Spat u. s. w. Jene vorspringenden Stücke der Oberfläche stellen die Strukturbedingungen dar, welche den Ubergang in eine andere relative und ebenso gewohnliche krystallinische Form, den Kubus, verursachen. Wir durfen versichert sein, dass dies eine so gute Zusammensetzung einfacher rechter Linien wie möglich ist, die für jede Gelegenheit passt, wo solche Linien notig erscheinen.

§ 8. Das nächste Ornament, dessen Daseinsberechtigung ich prufen móchte, ist das aus unserer Tudor-Zeit: das Fallgatter. Netzwerk kommt bei naturlichen Bildungen sehr haufig vor und ist sehr schòn; aber es ist entweder von dem zartesten und gazeartigen Gewebe oder aus vielfach abwechselnden Maschen und Wellenlinien. Es giebt keine Familienverwandtschaft zwischen Fallgattern und Spinneweben oder Kaferflugeln; etwas ahnliches mag vielleicht in manchen Platten des Krokodilpanzers oder im Ruckengefieder der nordischen Eistaucher gefunden werden, aber immer schon variiert in der Große der Maschen Es lage eine Wurde in dem Ding selbst, wenn seine Große gezeigt wurde und der Schatten durch die Stäbe fiele; aber selbst dieses Verdienst wird ihm durch die Tudor-Verkleine-

rung genommen auf einer festen Oberfläche. Ich glaube, es hat keine Silbe zu seiner Verteidigung zu sagen. Es ist wieder ein solches Ungeheuer, absolut und ungemildert scheußlich! Die ganze Schnitzerei an der Kapelle Heinrichs VII. entstellt nur die Steine.*

In derselben Kategorie mit den Fallgattern (portcullis) können wir alle heraldische Dekoration verdammen, soweit sie Schönheit bezweckt. Ihr Stolz und ihre Bedeutung haben ihren passenden Platz an hervorragenden Stellen des Gebäudes, wie über den Thoren; auch zulassig an Stellen, wo ihre Symbole und Lettern bequem und deutlich gelesen werden können, wie an gemalten Fenstern, Hohlkehlen der Zimmerdecken u. s. w. Manchmal naturlich können ihre dargestellten Formen auch schon sein, wie von Tieren, oder einfachen Symbolen, wie von Lilien; aber in den meisten Fallen sind heraldische Allegorien und Verzierungen so ausgesprochen und gesucht unnatürlich, dass es schwer fällt, etwas Hasslicheres zu erfinden; ihre Verwendung als häufige Dekoration kann sowohl die Kraft wie die Schönheit jedes Gebaudes zerstoren.

* Richtig, aber der geringfügigste Fehler im Vergleich zu den Hauptschwächen des Tudor-Stils. Der Unterschied zwischen den steifen Stäben des Fallgatters und den biegsamen Faden byzantinischen Netzwerks ist nicht hinreichend auseinander gesetzt.

Gesunder Menschenverstand und Geschmack verbieten gleichfalls ihre häufige Wiederholung. Es ist ganz zulässig von den Leuten, die durch die Thür treten, zu sagen, dass wir der und der sind, von dem und dem Rang; aber es ihnen überall und immer wieder zu sagen, wohin sie sich wenden, wird bald zur Unverschämtheit und zuletzt zur Narrheit. So können wir wohl nach Belieben die französische oder florentinische Lilie oder die englische Rose wiederholen, aber wir sollen nicht des Königs Wappen multiplizieren.*

§ 9. Es folgt aus diesen Betrachtungen, wenn irgend ein Teil heraldischer Dekoration schlimmer als ein anderer, dass dies das Motto ist; denn die Buchstaben sind von allen naturunähnlichen Dingen vielleicht die unähnlichsten. Sogar Schrifttellur und Feldspat sind im besten Falle unleserlich. Alle Buchstaben sind daher verwerflich und nur unter einer Bedingung zu dulden: an Stellen wo der Sinn der Inschrift wichtiger ist als der äußere

* Dieser Paragraph ist gänzlich falsch und das um so auffallender, als ich gute italienische dekorative Heraldik gesehen hatte, bevor ich dies niederschrieb; durch meinen Abscheu gegen unser Parlamentsgebäude habe ich mich hinreissen lassen. In meinen späteren Werken ist zu Gunsten der Heraldik genug gesagt, um diesen Unsinn wieder gut zu machen

Schmuck. Inschriften in Kirchen, Zimmern oder auf Bildern sind oft wünschenswert, aber nicht als architektonische oder malerische Verzierungen anzusehen, sondern im Gegenteil als hartnäckige Beleidigungen für das Auge, die nur zu dulden sind, wo sie einen intellektuellen Zweck erfüllen. Bringe man sie daher nur an, wo sie gelesen werden können, deutlich geschrieben, nicht auf den Kopf gestellt oder die Rücken der Buchstaben nach vorne. Es ist ein thörichtes Scheinopfer an die Schönheit, Das unlesbar zu machen, dessen einzige Daseinsberechtigung in seiner Verständlichkeit liegt. Schreibt es, wie ihr's sprechen würdet, schlicht und gerade; zieht nicht den Blick durch Auffälligkeiten an und empfehlt den Spruch durch weiter nichts als durch etwas freien Raum und architektonische Ruhe seiner nächsten Umgebung. Schreibt die zehn Gebote an die Kirchenwände, wo sie deutlich gesehen werden können, aber nicht mit einem Schwung und Schwanz an jedem Buchstaben. Bedenkt, dass ihr Architekten und keine Schreiblehrer seid.*

* Auch dieser Paragraph ist wieder außerordentlich verkehrt und es ist für mich merkwürdig zu beobachten, indem ich auf die Entwickelung meines Geistes zurückblicke, wie sehr ich — während man mich für allzu enthusiastisch und phantasievoll hielt — auf der Seite der Übertreibung des „gesunden

§ 10. Inschriften scheinen manchmal ı ihres Spruchbandes willen eingeführt zu werde bei den späteren und modernen Glasmalerei sowohl wie in der Architektur werden die Spruchbänder und Streifen hierher und dal geschnörkelt, als ob sie ornamental wäre Bänder kommen ja häufig in Arabesken v — darunter solche von hohem Rang — B men zusammenhaltend oder zwischen d festen Formen auf und nieder schlängelı Giebt es etwas wie Bänder in der Natu Man könnte vorgeben, Grashalme, Schilf od Seetang seien natürliche Vorbilder. Das si sie nicht. Zwischen ihrer Struktur und d des Bandes ist ein großer Unterschied. S haben ein Skelett, eine Anatomie, eine Wirb saule oder sonstige Maserung und Faserui mit Anfang und Ende, Wurzel und Spit: deren Saft und Kraft jede Richtung ihrer B wegung und jede Linie ihrer Form beeı flussen und bestimmen. Der loseste Fetz Unkraut, der mit dem Atemzug des Meer wogt und treibt oder an den braunen glitscl gen Ufersteinen klebt und klammert, besi eine organische Struktur, Stoffverteilung u Elastizitat; seine Enden sind feiner gefas

Menschenverstandes“ irrte! Die beiden Abschnı über Heraldik und Schrift hätten die Irrlehren eı Cobden oder John Bright sein können!

als die Mitte, die wieder feiner als die Wurzel; jede Verastelung zeigt Eingliederung in die Verhältnisse; jede Welle seines weichen Gewebes ist wonnig. Es hat einen zugewiesenen Umfang, Raum und Zweck; es ist ein bestimmtes Wesen. Was ist von alledem in einem Band? Es hat keine Struktur, sondern eine Reihe von geschnittenen ganz gleichen Fäden; kein Gerippe, keine Form, keine Große, keinen eigenen Willen. Man zerschneidet, biegt und bindet es nach Willkur. Es kann nicht im wahren Sinne des Wortes wehen, sondern nur flattern. Es hat keine eigene Lebenskraft und keine Schlaffheit. Es kann keinen anmutigen Faltenwurf annehmen, nicht gebogen, sondern nur gedreht und zerknillt werden. Es ist eklig und verdirbt Alles, was in dem Bereich seines armseligen Häutchens kommt. Gebraucht es nie! Lasst die Blumen auseinanderfallen, wenn sie nicht, ohne gebunden zu werden, zusammenhalten wollen; lasst den Spruch ungeschrieben, wenn er nicht auf eine Tafel oder eine einfache Papierrolle geschrieben werden kann. Ich weiß wohl, wie stark die Autorität gegen mich ist. Ich kenne die Spruchbänder von Perugino's Engeln, sowie die Arabeskenstreifen des Raphael und von Ghiberti's herrlichen Bronzeblumen: sie sind samt und sonders hasslicher Missbrauch. Raphael

empfand das meistens, und benutzte ein ehrliches und verstandiges Täfelchen, wie bei der Madonna di Fuligno. Ein Vorbild zu solchen Tafeln giebt es zwar in der Natur nicht; der Unterschied liegt nur darin, dass das Schreibtafelchen nicht als Ornament betrachtet wird, wie das Band und der Schnörkel. Die Tafel wird, wie bei Albrecht Dürer's Adam und Eva um der Schrift willen eingeführt, als unschöne aber unvermeidliche Störung verstanden und zugelassen. Der Schnörkel wird als ornamentale Zier ausgeschwungen, was er niemals ist noch sein kann.*

§ 11. Aber, wird man sagen, dieser ganze Mangel an Organischem und Formalem kann auch von der Draperie behauptet werden, und die ist doch ein edler Vorwurf der Bildnerei. Keineswegs! Wann ist Draperie als solche ein Gegenstand der Bildnerei gewesen, außer in Gestalt von Taschentüchern auf Urnen des siebzehnten Jahrhunderts und auf einigen der niedrigeren italienischen scenischen Dekorationen? Draperie als solche ist stets unedel; sie wird nur durch die Farbe ein Gegenstand

* Ich hatte bis dahin noch nichts von Botticellis Schnörkelwerk gesehen; aber selbst bei ihm gehört es mit zu den Liebhabereien seiner Zeit — deren Ausdruck aber bei ihm lieblich ist, ohne sie bei seinen Nachbarn deshalb zu rechtfertigen

des Interesses*, oder durch die Einwirkunger einer außer ihr liegenden Kraft oder Körper lichkeit. Aller edle Faltenwurf in Malerei odei Skulptur (Farbe und Gewebe sind augenblick lich außer Betracht) hat, sofern er mehr als eine Notwendigkeit ist, zwei Funktionen: der Ausdruck von Bewegung, oder von Schwerkraft Er ist das wertvollste Mittel, um stattfindende oder stattgefundene Bewegung der Figur anzu zeigen und fast das einzige Mittel, um den Auge die Schwerkraft, welche solcher Bewe gung entgegensteht, fühlbar zu machen. Die Griechen benutzten die Gewandung in de Bildnerei nur als notwendiges Übel, bedientei sich ihrer aber stets zur Darstellung von Thätig keit und Gebärde, die Anordnungen derselbei betonend oder übertreibend, welche Leichtig keit des Stoffes andeuten, oder der Geste de Person nachfolgen. Die christlichen Bildhaue und Schnitzer, den Leib geringschätzend ode fürchtend und nur das menschliche Antlit seelisch vertiefend, übernahmen anfangs di Gewandung als Schleier, entdeckten aber bal eine Ausdrucksfähigkeit darin, die der Hellen entweder nicht beachtet oder verachtet hatte Das besondere Wesen dieses neuen Ausdruck war das völlige Verschwinden jeglicher Erregun

* Ob Ruskin Dürers einfache Silberstiftzeichnunge von Gewandstudien kennt? [Anm. des Übers]

aus dem, was so hervorragend erregungsfähig war. Es fiel jetzt an den menschlichen Formen platt herunter, schwer bis auf den Boden, die Füße verdeckend, wogegen die griechische Gewandung oft von der Hüfte weggeblasen wurde. Die dicken und groben Stoffe der mönchischen Gewänder, so ganz dem dünnen gazeartigen Gewebe der antiken Stoffe entgegengesetzt, bedingten Einfachheit der Einteilung und Fallschwere. Es gab kein Unterteilen und Zerquetschen. So wurde die Gewandung nach und nach zum Ausdruck der Ruhe und Würde, statt wie vordem der Bewegung, aber einer herben Würde und einer heiligen und strengen Ruhe. Der Wind hatte keine Gewalt über das Gewand, ebensowenig wie die Leidenschaft über die Seele. Die Körperneigung bog höchstens noch eine weichere Wölbung in die Schwere des schleppenden Schleiers, der nachgab und nachzitterte wie auf schwerhängende Wolken tröpfelnder Regen folgt; nur in leichterem Wogen folgte er dem Schweben der Cherubim.

So behandelt ist die Draperie freilich edel als Exponent anderer und höherer Dinge. Als Ausdruck der Schwerkraft hat sie besondere Bedeutung, da sie das einzige Mittel ist, das wir besitzen, um diese geheimnisvolle Kraft der Erde auszudrücken (denn stürzendes Wasser ist we-

niger duldend und dauernd in seinen Linien). So wiederum im Segel ist sie schön, weil sie die Form fester gewölbter Oberflächen annimmt und die Macht eines anderen unsichtbaren Elements ausdruckt. Aber Draperie, die auf sich selbst beruht, wie die des Carlo Dolci und der Carraccis, ist immer niedrig.

§ 12. Eng verbunden mit dem Missbrauch von Schnorkeln und Bandern ist der von Guirlanden und Festons von Blumen als architektonische Dekoration, denn unnaturliche Arrangements sind ebenso hässlich wie unnaturliche Formen. Die Baukunst, indem sie Anleihen bei der Natur macht, ist verpflichtet, soweit es in ihrer Macht liegt, sie in solchen Anordnungen zu geben, die auf ihren Ursprung hindeuten. Sie braucht nicht unmittelbar abzuschreiben, keine unregelmäßigen Epheuranken an ihren Saulen emporklettern zu lassen, um die Blätter oben zu rechtfertigen; aber sie hat nichtsdestoweniger ihre üppigsten pflanzlichen Verzierungen dort anzubringen, wo die Natur sie angebracht haben wurde, oder irgend eine Andeutung der maßgebenden und verbindenden Struktur zu geben, welche die Natur verliehen haben würde. So ist das korinthische Kapital schön, weil es sich unter der Deckplatte ausbreitet wie die Natur den Akanthus aufbrechen lässt, und weil es aussieht als hätten alle Blatter

eine Wurzel, obwohl diese Wurzel unsichtbar bleibt. Die Flamboyant-Blatt-Leisten sind schön, weil sie an den Hohlkehlen emporranken und in die Winkel und Eckchen eindringen und die Schafte umklammern wie natürliche Blätter mit schmiegsamer Lust sie umklammert und ausgefullt haben wurden. Es sind keine bloßen Abgüsse naturlicher Blatter: sie sind gezählt, ordnungsmäßig und architektonisch, jedoch aus der Naturempfindung behandelt und darum schön.

§ 13. Nun will ich zwar nicht behaupten, dass die Natur niemals Blumengewinde anwendet. Sie liebt sie und gebraucht sie freigiebig, und obwohl sie es nur thut in jenen Orten außerordentlicher Fruchtbarkeit, allwo es mir scheint, dass architektonische Vorbilder selten gesucht werden sollten, so mag dennoch eine hangende Ranke oder Luftwurzel, wenn sie mit Leichtigkeit und Anmut behandelt wird, ganz gut an üppiger Dekoration angebracht werden (oder wenn nicht, so ist es nicht ihr Mangel an Schonheit, sondern an architektonischer Zweckmaßigkeit, was ihre Verwendung ausschließt). Aber welche Ahnlichkeit mit solchem Beispiel ließe sich nachweisen in der Masse aller erdenklichen Blumen und Fruchte, schwer zusammengeknotet zu einem Wurstbündel, in der Mitte am dicksten und mit beiden Zipfeln

gegen eine tote Mauer gesteckt? Denn es ist ganz merkwürdig, wie die kühnsten und phantasievollsten Baumeister wirklicher Prachtarchitektur niemals meines Wissens gewagt haben, eine hängende Ranke anzubringen; wogegen die strengsten Meister der wiederbelebten Antike dieses außerordentliche Stück verzuckerter Hasslichkeit *mitten auf ihre* freien Flächen kleben ließen. So oft wie dies geschieht, so sicher ist der ganze Wert des Blumenwerks verloren Wer unter den Tausenden, die stehen bleiben, um das Bauwerk von St. Pauls zu bewundern, giebt Acht auf die Blumengewinde? Sie sind so sorgfältig und reich wie möglich und geben dennoch keinen Genuss. Sie sind eine hässliche Ausbuchtung. Wir sehen das Bauwerk stets ohne sie, und würden zufriedener sein, wenn unsere Betrachtung nicht durch ihre Gegenwart gestört würde. Sie machen die übrige Architektur armselig aussehen statt erhaben und werden dennoch niemals selbst genossen. Wären sie dort angebracht, wo sie hingehören, nämlich an den Kapitälen, so würde man sie mit nie fehlender Freude genießen. Ich meine nicht, dass das in dem besagten Bauwerk hatte sein sollen, denn derartige Architektur hat nichts mit reicher Verzierung an irgend einem Teil zu schaffen; dagegen, wenn diese Blumengewinde am

rechten Ort in einem Gebäude von anderem Baustil angebracht waren, so wurden sie ebenso angenehm zur Geltung kommen, wie sie jetzt zwecklos sind. Was fur Festons gilt, gilt noch strenger fur Guirlanden und Blumenkränze. Ein Blumenkranz ist fur den Kopf bestimmt. Dort macht er sich lieblich und schon, weil wir annehmen, dass er frisch gepflückt und frohlich getragen wird; zum Aufhängen an der Wand ist er nicht bestimmt. Wollt ihr ein Kreisornament, so nehmt einen flachen Ring aus farbigem Marmor, wie bei der Casa Dario und ahnlichen Palasten in Venedig; oder einen Stern, ein Medaillon, oder wenn's ein Ring sein soll, nehmt einen glatten festen, aber schnitzt nicht allerlei Kranzlein, die aussehen, als ob sie von der letzten Prozession aufbewahrt worden wären und aufgehangt zum trocknen, um verwelkt, noch zum nächsten Mal wieder gebraucht zu werden. Warum dann nicht auch Zapfen aushauen und Hute daran aufhangen?

§ 14. Einer der schlimmsten Feinde moderngotischer Architektur, obwohl scheinbar unwesentlich, ist ein Auswuchs, ebenso beleidigend durch seine Armut, wie der Blumenkranz durch seine Üppigkeit· der Traufstein in Form eines Schubladenhenkels, wie er oberhalb der viereckigen Fenster der sogenannten Elisabethani-

schen Gebaude vorkommt. Im vorhergehenden Kapitel wurde die viereckige Form als die der gesammelten Kraft bezeichnet, auf den Ausdruck von Raum und Flache richtig verteilt und begrenzt. Wenn demnach ein Fenster ein Exponent der Kraft sein soll, wie zum Beispiel bei denen des Michel Angelo in dem unteren Stockwerk des Palazzo Ricardi zu Florenz, so ist der viereckige Fenstersturz die beste Form; dann muss aber entweder der Raum ganz ungebrochen sein und die zugehörigen Zierleisten sehr streng, oder das Viereck muss als Abschlusslinie gebraucht werden in hauptsachlicher Verbindung mit Maßwerk, worin die relative Form der Kraft, der Kreis, vorherrscht, wie in der venezianischen, florentiner und pisaner Gotik Durchbricht man aber das abschließende Quadrat oder schneidet oben seine Linien ab und biegt sie nach auswarts, so geht die Raumeinheit verloren. Es ist dann keine einschließende Form mehr sondern eine hinzugefügte, abgetrennte Linie, die denkbar hasslichste. Blickt hinaus in die Landschaft und sucht, ob ihr eine so zerstuckelte und zerknickte Linie findet, wie diesen sonderbaren kurbelähnlichen Traufstein? Er ist ein Ungeheuer, vereinigt alle Hasslichkeit in sich, seine Linie ist selbst roh zerbrochen und ohne Beziehung zu jeder andern, ohne Harmonie im Aufbau

oder Schmuck, ohne konstruktive Stutze; er sieht wie an die Wand gekleistert aus und seine einzige erlösende Eigenschaft ist die scheinbare Möglichkeit seines Herunterfallens.

Ich konnte fortfahren, aber das Aufzählen ermüdet; doch ich glaube, ich habe gezeigt, wie die falschen Schmuckformen, welche für unsere heutige Baukunst am gefährlichsten sind, allgemein als gesetzmaßig hingenommen werden. Die Ungeheuerlichkeiten individueller Geschmacksverirrungen sind so zahllos wie verächtlich; sie lassen keinen Angriff der Mühe wert erscheinen; aber die obengenannten sind eingeburgert durch uralte Praxis und gewichtige Autoritaten: sie haben die stolzesten Schulen herabgedruckt und die dürftigsten befleckt, und sind so üblich in neuerer Zeit, dass ich mehr mit der traurigen Befriedigung, gegen sie zu zeugen, schreibe, als in der Hoffnung, erfolgreich gegen ihren festgewurzelten Missbrauch zu kampfen.

§ 15. Soviel uber das, was n i c h t Ornament ist. Was Ornament ist, kann ohne Schwierigkeit durch die Anwendung derselben Stichprobe erkannt und festgestellt werden. Es muss aus solchen vorbedachten Formanordnungen bestehen, welche entweder die in der Natur haufigsten nachahmen oder andeuten, wobei naturlich das Ornament das edelste ist, welches

die höchsten Daseinsformen darstellt. Nachgeahmte Blumen höher als nachgeahmte Steine; nachgeahmte Tiere höher als Pflanzen; nachgeahmte menschliche Form von allen Tierformen die höchste. Aber alle sind vereinigt im reichsten Schmuckwerk; Felsen, Bäche und fließender Fluss mit steinigem Strombett; Meer und Himmelswolken; Halm und Feldfrucht; Obstbaum und Schlingpflanze und kriechend Gewürm; Vogel, Vieh, Mensch und Engel verbinden ihre schönen Formen auf den Erzreliefs des Ghiberti.

Da also alles Schmückende nachahmend ist, so möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers für einige allgemeine Gesichtspunkte in Anspruch nehmen, soweit sie hier behandelt werden können. Man kann sie der Bequemlichkeit halber unter drei Überschriften bringen: Der rechte Platz für den Schmuck; die besondere Behandlung, die den Schmuck architektonisch macht; die richtige Verwendung der Farbe in Verbindung mit nachahmender baukünstlerischer Schmuckform.

§ 16. Wo ist der rechte Platz für Schmuck?

Bedenken wir zunächst, dass die Eigenschaften natürlicher Dinge, die der Architekt darzustellen vermag, begrenzt und abgeleitet sind. Der größere Teil jener Reize, wodurch sich Natur zu allen Zeiten dem Menschen em-

pfiehlt, kann von ihm nicht auf seine nachahmende Arbeit ubertragen werden. Er kann sein Gras nicht grün und kuhl und weich zum darauf ruhen machen, noch seine Blumen zart, bunt, voll Duft und Farbe. Was er allein festhalten kann, sind gewisse strenge Formgesetze, die der Mensch nur bei genauer Untersuchung wahrnimmt durch die volle und absichtliche Anwendung von Gesicht und Denkkraft: ein Mensch muss sich auf einen Rasen niederlegen und die Verzweigungen im Bau der Gräser und Blumen beobachten und durchdringen, bevor er herausfindet, was der Architekt davon gebrauchen kann. Wahrend also die Natur uns zu allen Zeiten erfreut, indem der Anblick und Sinn ihrer Werke mit unserem Denken, unseren Muhen und Daseinsbedingungen verbunden ist, stellt der Teil, den der Baukünstler aus ihr entnimmt, nur Das dar, was wir durch geistige Anstrengung wahrnehmen. Wo es erscheint, verlangt es auch eine ähnliche geistige Anlage und Anstrengung, um es aufzufassen und zu empfinden. Es ist der geschriebene oder versiegelte Eindruck von etwas Gesuchtem und Ausgewahltem, das Gestalt gewordene Ergebnis einer Untersuchung und der körperliche Ausdruck des Denkens.

§ 17. Lasst uns nun einen Augenblick bedenken, was die Wirkung der fortgesetzten

Wiederholung eines schönen Gedankenausdrucks sein wurde auf einen der übrigen Sinne, zu Zeiten, wo der Geist den betreffenden Sinn nicht zur Aufnahme bereit halten kann. Angenommen, dass während einer ernsten Beschaftigung oder strengen Berufspflicht, ein Gefährte unausgesetzt den ganzen langen Tag hindurch irgend eine Lieblingsstelle aus der Dichtkunst vor unsern Ohren wiederholen wurde; wir würden nicht nur bald ihrer ganz überdrüssig werden, sondern der bloße Ton und Klang wurde dem Ohre schließlich gleichgultig und „hörgewohnt“ werden, so dass der Sinn des Gedichtes vollstandig fur uns abgestorben wäre und kunftighin es stets einer gewissen Anstrengung bedurfte, um ihn wieder lebendig werden zu lassen Die Klangschönheit desselben wurde unsere Arbeit nicht gefordert oder erleichtert haben, wahrend zugleich die Genussfähigkeit bis zu einem gewissen Grade zerstort ward. So geht es mit jeder andern Art bestimmter Gedankenformen. Sobald ihr Ausdruck gewaltsam oder zu unrechter Zeit, wenn der Geist anderweitig beschäftigt ist, den Sinnen aufgedrangt wird, so wird er unwirksam sein und seine Scharfe und Klarheit fur immer zerstort werden. Mehr noch, wenn wir ihn dem Geist zu Zeiten, wo er schmerzlich beruhrt und bewegt ist, aufzwingen; oder wenn

wir den Ausdruck angenehmer Gefühle mit unpassenden Verhältnissen zusammenbringen, so werden wir ihm allezeit einen schmerzvollen Nebengeschmack verleihen.

§ 18. Wenden wir diese Erfahrung auf solchen Gedankenausdruck an, den der Gesichtssinn aufnimmt. Bedenkt, dass das Auge hilfloser, unbeschützter ist als das Ohr! „Es bleibt ihm keine Wahl, es muss sehen.“ Sein Sehnerv ist nicht so leicht betäubt wie der des Ohres, und häufig damit beschäftigt, Formen nachzuspuren und betrachten, während das Ohr ruht. Wenn man nun dem Auge liebliche Formen darbietet, wahrend es den Geist nicht zur Unterstützung herbeirufen kann, zwischen gewohnlichen Gebrauchsobjekten oder ungünstigen Verhältnissen, so wird man weder das Auge erfreuen noch die Gebrauchsgegenstände erhohen, sondern das Auge überburden und ermuden mit der schonen Form, und diese Form selbst gewissermaßen durch die Niedrigkeit der mit ihr gewaltsam in Beziehung gebrachten Umgebung beeintrachtigen. Sie wird uns hernach kaum mehr nutzen und erfreuen; sie ist „angesteckt“ worden; ihre Frische und Reinheit ist dahin. Wir müssten sie durch das Feuer vieler Denkkraft hindurch destillieren, um ihre Schlacken abzuwaschen, mit viel Liebe erwarmen, ehe sie wieder aufleben kann.

§ 19. Hieraus leiten wir ein Gesetz ab, von besonderer Wichtigkeit in unseren Tagen, ein Gesetz des einfachen gesunden Menschenverstandes: nicht die Dinge zu schmücken, die zum Gebrauch des täglichen, thatigen und beweglichen Lebens gehören. Wo du ausruhen kannst, da schmucke; wo Ruhe verboten oder unmöglich, da ist auch Schonheit verboten und unmöglich. Man muss ebensowenig Schmuck mit Geschäft vermischen wie Spiel, mit Beruf. Erst Hast, dann Rast. Erst schaffen, dann schauen. Aber pflugt nicht mit goldener Pflugschar, oder bindet das Hauptbuch in Email. Drescht nicht mit geschnitzten Dreschflegeln, noch bearbeitet Muhlsteine in Flachrelief*. Was? wird man fragen, thun wir denn das? Nun eben, stets und uberall. Die „bekannteste Erscheinung“ griechischer Zierleisten ist in diesen Tagen an der Ladenfront. Es giebt kaum ein Kaufmannsschild, noch Bord noch

* „noch kämpft mit diamantbesetzten Degen“, hatte hinzugefügt werden müssen. Das System ist aber trotzdem etwas einseitig. Eines der schönsten Stücke schmiedeeiserner Arbeit, das ich je gesehen, war eines Apothekers Stößel und Mörser (aus dem vierzehnten Jahrhundert) in Messina. Der Tag mag noch kommen, wo wir den Handgriff des Pfluges verständig zieren können. Die Betonung liegt hier wieder auf der Seite des gesunden Menschenverstandes!

Zahlbrett in den Geschäftsstraßen unserer Städte, welches nicht Zierornamente tragt, die zum Schmuck von Tempeln und Konigspalasten erfunden wurden. Wo sie sind, haben sie nicht den geringsten Nutzen. Vollständig wertlos, ganz ohne Kraft zu erfreuen, übersattigen sie bloß das Auge und plebejisieren ihre eigenen Formen. Manche darunter sind an sich ganz genaue gute Nachahmungen schöner Originale, die wir infolgedessen niemals wieder genießen und schatzen werden. Manch hubscher Leistenstab und Tragstein befindet sich in Holz oder Stuck uber unsern Kramer- und Käsewaren- oder Strumpfwaren-Geschäften: wie kommt es, dass die Handler nicht begreifen, dass die Kundschaft um des guten Thees, Käses oder Tuchs wegen kommt, um der Ehrlichkeit, Bereitwilligkeit und der zuverlässigen Ware willen, nicht weil griechische Karniese uber den Fenstern oder die Namen in goldenen Lettern an der Hausfront prangen? Wie unterhaltend wurde es sein, wenn man Vollmacht hatte, durch die Straßen von London zu gehen, um alle diese Friese und Tragsteine und Firmenschilder herunterzureißen, den Geschäftsleuten ihr Auslagekapital wieder zurück zu erstatten, das sie in solcher „Architektur" angelegt haben, um sie auf rechte und gleiche Bedingungen zu bringen, jeder mit seinem

Namen in schwarzen Buchstaben uber der Thur, nicht die Straße „heruntergebrullt“ von den oberen Stockwerken; jeder mit einem schlicht holzernen Ladenfensterkreuz mit kleinen Scheiben, so dass die Leute nicht auf den rettenden Gedanken kommen, sie (wie die Spiegelscheiben) einzuschlagen, um im Gefängnis Unterkunft zu finden! Wie viel besser wurde das für sie sein, wie viel verstandiger, ihr Vertrauen auf ihre eigene Tuchtigkeit und Ehrlichkeit zu setzen, als auf die Thorheit ihrer Kunden. Es ist seltsam und spricht wenig fur unsere nationale Redlichkeit einerseits, wie Vernunft andererseits, dass das ganze System unserer Straßendekoration auf dem Prinzip beruht, die Leute müssten in den Laden gelockt werden wie Motten zum Licht.

§ 20. Man wird entgegnen, dass viel von dem besten Holzschmuck des Mittelalters an Ladenfronten angebracht war. Nicht doch; das waren Hausfronten, von denen der Laden einen Teil bildete und deshalb seinen ihm zukommenden Anteil am Schmuck erhielt. In jenen Zeiten lebten die Menschen bei ihren Laden und uber ihnen alle Tage. Sie waren zufrieden mit und in ihnen; es waren ihre Schatze, Burgen und Schlösser. Darum gaben sie ihnen solche Dekoration, wie sie ihrem Wohnhaus zukam, um ihrer selbst willen. Die

oberen Stockwerke waren stets die reichsten, aber Werkstatt und Kaufladen wurden hauptsächlich an der Thür geschmückt, die eigentlich zum Hause gehörte. Wenn unsere Geschäftsleute einmal an ihren Geschäften Freude und keine zukünftige Villenarchitektur im Kopfe haben, so mögen sie ihre ganzen Häuser und auch die Ladenfront schmücken, aber mit einem volkstümlich-häuslichen Schmuck. (Im sechsten Kapitel werde ich darauf zurückkommen.) Immerhin sind unsere Städte meistenteils zu groß, um zufriedenes, lebenslängliches Wohnen darin zu ermöglichen; darum ist es ganz gerechtfertigt, dass wir das Geschäft vom Wohnhause trennen. Wo sie aber derart getrennt sind, da sollten wir uns erinnern, dass der Zweck der Ladendekoration fehlt und sie daher fortfallen kann.

§ 21. Noch eine der merkwürdigen und üblen Tendenzen von heute ist die Dekoration der Bahnhöfe. Wenn es irgend einen Ort der Welt giebt, wo die Menschen derjenigen Sammlung und Ruhe beraubt sind, welche zur Würdigung des Schönen notwendig ist, so sind es die Eisenbahnstationen. Sie sind die Tempel der Ungemütlichkeit und die einzige Wohlthat, die der Erbauer uns erweisen kann, ist, uns so deutlich wie immer möglich zu zeigen, wo wir ins Freie gelangen können. Niemand der

es ändern kann, würde mit der Eisenbahn fahren, weil er hasten und darum unbehaglich sein muss. Anstatt mit Muße zwischen Hügeln und Hecken zu wandern, zwischen Bahndämmen und durch Tunnel hindurch zu rasen — wer das vorzieht, hat keinesfalls so zarten Schönheitssinn, dass er ihn am Bahnhof ergötzen müsste! Die Eisenbahn ist in allen ihren Funktionen eine trocken-ernste Geschäftssache, über die man so rasch wie möglich hinwegzukommen sucht. Sie verwandelt den Menschen in ein lebendes Paket. Verlangt nicht von ihm, dass er etwas bewundern soll. Befördert ihn schnell und entlasst ihn bald: er wird euch für nichts anderes danken. Alle Versuche, ihm in anderer Art zu gefallen, sind der reine Hohn und eine Beleidigung für die Dinge, womit ihr's versucht. Gebt den tüchtigen Beamten ein hohes Gehalt, guten Lohn den kräftigen Bahnarbeitern; lasst das Eisen zäh und das Mauerwerk fest sein und die Wagen stark, aber es ist Wahnsinn, in irgend einer anderen Richtung Geld zu verschwenden. Lieber das Gold im Eisenbahndamm vergraben, als es für Bahnhofdekoration ausgeben. Wird ein Reisender höheres Fahrgeld auf der Eisenbahn zahlen, weil die Säulen der Endstation mit Musterornamenten aus Niniveh geziert sind? Höchstens wird er die Elfenbeinschnitzereien von

Niniveh geringer schätzen. Der Bahnhofsbau hat seine eigene Große und Wurde, oder müsste sie haben, wenn er sich selbst überlassen bleibt. Einem Schmied am Amboß zieht man keinen Ring über den Finger!

§ 22. Aber nicht nur in diesen ausgesprochenen Verhaltnissen kommt dieser Missbrauch vor. Es giebt heute kaum eine Verwendung von Schmuckarbeit, die nicht auf eine oder die andere Weise missbraucht würde. Wir haben die schlechte Gewohnheit, unangenehme Notwendigkeiten durch plotzliche, unvermittelte Dekoration zu verhullen in solchen Formen, wie sie an anderen Orten stets mit solchen Notwendigkeiten verbunden sind. Ich will nur ein Beispiel nennen: die Rosetten, welche die Ventilatoren auf den flachen Dächern unserer Kapellen verbergen. Viele von diesen Rosetten sind sehr fein geformt, aus schonen Vorbildern entlehnt: ihre ganze Anmut und Ausführung geht verloren, weil sie in solcher Entfernung unsichtbar ist, aber ihre allgemeine Form wird später mit den hasslichen Gebauden in Zusammenhang gebracht, an denen sie fortwährend vorkommen; infolgedessen werden alle schonen Rosetten der frühen französischen und englischen Gotik, besonders solche zusammengesetzten wie die des Drillingsbogens von Coutances, ihres wohlthuenden Einflusses be-

raubt, und zwar ohne dass wir durch den Gebrauch der so herabgewurdigten Form den geringsten Vorteil erzielt haben. Keine einzige Person in der Gemeinde empfängt jemals einen Strahl des Vergnügens aus diesen Dachrosetten; sie werden mit Gleichgültigkeit übersehen und gehen im Gesamteindruck leerer Härte verloren.

§ 23. Muss denn nicht Schonheit gesucht und angestrebt werden in den Formen unserer täglichen Umgebung? Ja, wenn es folgerichtig geschieht und an Platzen, wo sie ruhig aufgenommen werden kann; nicht aber, wenn die schöne Form nur als Maske oder Hülle dient für die zweckmäßige Verwendung der Sachen, oder wenn sie in die Arbeitsräume beilaufig so mit eingefuhrt wird Bringt sie ins Wohnzimmer, nicht in die Werkstatt; fur die hausliche Einrichtung, nicht fur Gerätschaften und Handwerkszeug. Alle Menschen haben einen Sinn für das Richtige hierin, wenn sie diesen Sinn nur anwenden wollten; jeder weiß, wo und wie Schonheit ihm Vergnugen bereitet, wenn er nur dann danach begehrt, und nicht erlaubt, dass sie ihm zur unrechten Zeit aufgedrängt wird. Frage einen Passanten der London Bridge, ob er sich um die bronzenen Blattverzierungen an den Laternen kummert, und er wird dir antworten: Nein! Bringe diese

Blätter in kleinerem Maßstab an seinem Milchkrug zum Frühstück an und frage ihn, ob er sie mag, dann wird er dir antworten: Ja! Die richtige Auffassung der Schönheit hängt von Zeit und Ort ab. Sind bronzene Blattverzierungen auch schlechter Geschmack auf den Laternen von London Bridge, so folgt daraus nicht, dass sie dasselbe auf denen der Ponte della Trinità sein mussten; noch dass es eine Thorheit sein würde, weil man die Hausfronten von Gracechurch Street* nicht dekoriert, die einer stillen Provinzstadt zu schmücken. Die Frage des außeren oder inneren Schmucks hängt ganz von den Vorbedingungen der Aufnahmefähigkeit und Genussmöglichkeit ab. Mit weisem Vorbehalt waren die Straßen Venedigs so reich an Außenschmuck, denn es giebt kein beschaulicheres Ruhebett als die Gondel. So wiederum ist kaum ein Gegenstand des Straßenschmucks so gut gewählt wie der Springbrunnen, wo er ein Nutzbrunnen ist; denn gerade dort findet vielleicht die glücklichste Unterbrechung der Tagesarbeit statt, wenn der Becher auf dem Brunnenrunde ruht, während der Trinker tief Atem holt, das wirre Haar aus seiner Stirn streicht und die aufrechte Gestalt gegen die marmorne Brustung lehnt, indes der Ton rüstigen Zurufs oder leichten Lachens mit dem

* Hauptgeschäftsstraße in London.

Plätschern des fallenden Wassers sich mischt, heller und heiterer je öfter der Becher sich füllt. Welche Ruhe ist süßer als diese — so voll der Tiefe und Traumhaftigkeit vergangener Tage, so gedämpft durch die Stille ländlichen Friedens?

§ 24. Soweit über den Platz für die Schönheit. Wir sollten danach die Eigenschaften untersuchen, welche sie vornehmlich für Anwendung in der Architektur geeignet erscheinen lässt, sowie die Grundsätze der Auswahl und Anordnung. Die erschöpfende Beantwortung dieser Fragen würde einer Abhandlung über die Zeichenkunst gleichkommen. Ich beabsichtige nur wenige Worte über zwei Bedingungen der wesentlich architektonischen Kunst zu sagen: Proportion und Abstraktion. Keine von beiden ist in demselben Maße notwendig auf andern Gebieten der Zeichnung. Der Proportionssinn wird von dem Landschaftsmaler häufig dem Zufall oder der Stimmung geopfert; die Abstraktion der Realisation. Die Blumen seines Vordergrundes müssen oft unberechenbar in der Zahl, lose in der Anordnung sein: was Berechnung daran ist, muss kunstvoll verborgen bleiben. Diese Berechnung soll beim Baukünstler sichtbar und fühlbar sein. Die Abstraktion weniger von vielen charakteristischen Eigenschaften wird nur in des Malers Skizze

gezeigt; in seinem fertigen Werk liegt sie in der Vollendung verborgen. Die Baukunst dagegen schwelgt in Abstraktion und scheut die Vollendung der Formen. So sind Proportion und Abstraktion die besonderen Kennzeichen architektonischer Zeichnung, zum Unterschied von jeder andern. Die Bildhauerei braucht sie in vermindertem Grade, indem sie sich einerseits auf architektonisches Empfinden stutzt (thatsächlich oft als Teil der Architektur), andererseits auf das malerische, wobei sie leicht ihre Würde verliert und zur bloßen Geschicklichkeit herabsinkt.

§ 25. Nun ist uber Proportion schon so viel geschrieben worden, dass ich furchte, die einzigen Thatsachen von praktischer Bedeutung sind ubersehen worden durch unnötige Anhäufungen besonderer Beispiele und Berechnungen. Proportionen sind so unendlich (und zwar in Farben, Linien, Schatten, Lichtern und Flächen), wie mogliche Melodien in der Musik. Es ware ebenso vernunftig, einem jungen Architekten den Sinn für richtige und gute Proportion durch Vorrechnen der Proportion schoner Bauten beibringen zu wollen, wie etwa Komponieren durch die Ausrechnung der mathematischen Beziehungen der Noten in Beethovens „Adelaide“ oder Mozarts „Requiem“! Der Mann, der Auge und Geist besitzt, wird

schöne Proportionen erfassen und gar nicht anders können; aber er kann uns ebensowenig sagen, wie wir's machen sollen, wie Wordsworth uns sagen könnte, wie man ein Sonnett schreibt, oder Scott, wie man einen Roman „erfindet". Aber es giebt ein oder zwei allgemeine Gesetze, die mitgeteilt werden konnen: sie haben freilich keinen weiteren Zweck, als grobe Fehler zu verhindern; aber in dieser Hinsicht sind sie mitteilens- und beachtenswert, um so mehr als in der Diskussion über die verwickelten Gesetze der Proportion (die niemals gezählt oder gekannt werden konnen), unsere Baumeister fortwahrend die einfachsten Forderungen übersehen und ihre Gebote übertreten.

§ 26. Das Erste davon ist dieses: wo Proportion uberhaupt vorhanden, da muss ein Glied der Komposition entweder umfangreicher sein oder sonstwie vorherrschend vor den andern. Es giebt keine Proportion zwischen gleichen Dingen. Die konnen nur Symmetrie haben, und Symmetrie ohne Proportion ist keine Komposition. Sie ist nötig zur Vollendung der Schönheit, aber sie ist das wenigst Notige und kann jederzeit leicht erreicht werden. Jede Reihenfolge von gleichartigen Dingen ist angenehm; aber komponieren heißt ungleiche Dinge zusammenstellen und das erste Erfordernis beim Beginn einer Komposition

ist, zu bestimmen, was der Schwerpunkt, was die Hauptsache sein soll. Ich glaube, Alles was zusammengenommen uber Proportion geschrieben und gelehrt worden ist, für den Architekten nicht die eine Regel aufwiegt, wenn sie gut eingeprägt wird: „Habt ein Großes und mehrere Kleinere, oder eine Hauptsache und mehrere Nebensachen, und bindet die gut zusammen". Manchmal mag regelmaßige Abstufung herrschen, wie zwischen den Höhen der Stockwerke in gut gebauten Häusern; manchmal ein Monarch mit bescheidenem Gefolge, wie beim Kirchturm mit seinen Trabanten. Die verschiedenen Anordnungen sind unendlich, aber das Gesetz ist allgültig — ein Teil uber dem andern, entweder in der Größe, Bedeutung, Zweckdienlichkeit oder Wichtigkeit fur das Ganze. Setzt keine Spitzen, Fialen oder Dachreiter ohne den Turm. Welch eine Menge von hasslichen Kirchturmen haben wir in England mit „Pinnakeln" an den Ecken, aber keinen in der Mitte. Wie viele Gebäude ähnlich der Kings College Kapelle zu Cambridge, die wie umgestürzte Tische aussehen mit ihren vier Beinen in der Luft! Wie? Haben Tiere nicht vier Beine? Ja, aber Beine von verschiedener Bauart und einen Kopf dazu; auch ein Paar Ohren, oder vielleicht Hörner — aber nicht an beiden Korperenden zugleich! Schlagt

ein Paar von den Spitzturmchen an jedem Ende von Kings College Kapelle herunter, und eine gewisse Proportion wird sofort vorhanden sein. So konnt ihr an einer Kathedrale einen Turm in der Mitte und zwei an der Westseite haben; oder nur zwei an der Westseite, obwohl das ungünstiger ist; aber ihr musst nicht zwei im Westen und zwei im Osten haben, wenn ihr kein verbindendes oder ausgleichendes Mittelstück habt, und selbst dann sind Bauwerke gewohnlich schlecht, welche schwere gleiche Stücke an den außersten Ecken und kleine Bindeglieder in der Mitte haben, weil es nicht leicht ist, die Mitte dominieren zu lassen. Der Vogel und die Motte mogen wohl weite Flügel haben, weil die Große der Flugel allein ihnen nicht die Vorherrschaft giebt. Kopf und Leben sind die machtigen Dinge, und die Schwungfedern, wenn auch noch so breit, untergeordnet. Bei schonen Westfronten mit einem Thürgiebel und zwei Turmen ist die Mitte stets die Hauptmasse, sowohl an Umfang wie an Bedeutung (als Haupteingang), und die Türme sind hier untergeordnet, wie die Hörner dem Kopf eines Tieres. Sobald die Turme so hoch steigen, dass sie Mitte und Masse uberwaltigen und selbst zur Hauptmasse werden, zerstoren sie die Proportion, wenn sie nicht ungleich groß sind und einer davon der herrschende Faktor

der Kathedrale, wie in Antwerpen oder Straßburg. Aber die reinere Bauart ist die, welche die Türme in entsprechender Unterordnung zur Mitte hält und den Thurgiebel in eine aufsteigende verbindende Masse bringt, wobei das Auge durch reichverziertes Maßwerk angezogen wird. Dies ist sehr schön durchgeführt bei St. Wulfram zu Abbeville, und teilweise versucht in Rouen, obwohl dort die Westfront aus so zahlreichen unvollendeten und hinzugekommenen Anbauten zusammengesetzt ist, dass es unmöglich ist, den ursprünglichen Bauplan zu erraten.

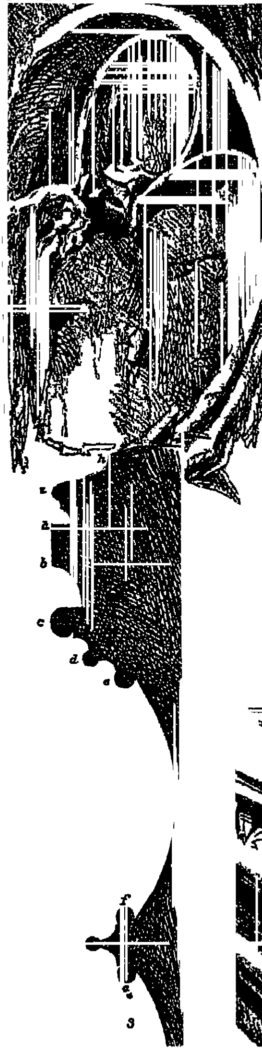
§ 27. Diese Regel der Vorherrschaft ist anwendbar auf die kleinsten wie bedeutendsten Teile und bei den guten Zierleisten interessant zu verfolgen. Ich habe auf der nächstfolgenden Seite einen der Kathedrale von Rouen wiedergegeben; Maßwerk wie es als Typus der edelsten nordischen Gotik beschrieben ist (II Betrachtung § 22).

Es ist ein Maßwerk in drei Ordnungen, von denen die erste aus einer Blattleiste und einer einfachen Leiste besteht (Fig. 4 und b, c, im Querschnitt), diese zwei Teilungen umfassen das ganze Fenster oder Tafelwerk. Sie werden durch zwei Halbsaulen von entsprechender Modellierung (gleichem Querschnitt) getragen. Die zweite und dritte Ordnung besteht aus

Tafel X



1



3



5

einfachen Rundstäben, welche der gleichen Richtung folgen, zusammen also vier Leisten, von denen die Blattleiste (wie der Querschnitt zeigt) die weitaus großte ist; nach dieser die außere Rundleiste; dann in feinverteilter Abwechslung die innerste (e), damit sie in der Nische nicht ubersehen wird; als kleinste die zwischenliegende (d). Jede Leiste hat ihre zugehorige Halbsäule mit Kapital; die zwei kleineren, welche in ihrer Wirkung auf das Auge, infolge des Zuruckliegens der inneren, fast gleich erscheinen, haben kleinere Kapitale als die beiden großeren, etwas hinaufgeführt, um auf gleicher Ebene zu liegen. Die Mauer ist bei den Dreiblattöffnungen eingewölbt, wie der Querschnitt von e bis f zeigt; bei dem Vierblatt ist sie flach, nur bis in die Tiefe der darunterliegenden Blende zurückgebaut, um statt eines weichen einen scharfen Schatten zu bekommen. Die Leisten treten hinter dem Rundstab e fast in einer senkrechten Kurve zurück. Dies konnte aber bei den einfacheren Leisten oberhalb des kleineren Vierblatts, dessen Querschnitt von g bis g_2 gezeigt ist, nicht erreicht werden; den Baumeister störte offenbar das Schwere in der Erscheinung der kreisformigen Blätter im Gegensatz zum leichten Schwung der Bogen unterhalb; deshalb löste er seine Spitzen schrag von der Mauer los,

wie Fig. 2 zeigt; mit ihr verband er aber, wo sie den Kreis treffen, die Knaufe, aus ihrer natürlichen Ebene (h beim Querschnitt) bis zur ersten Ordnung (g_2) vorgeruckt, von hinten durch steinerne Stützen gestärkt, wie Fig. 2 im Profil zeigt, welches ich von dem entsprechenden Felde am Strebepfeiler erhielt (Fig. 1 seitlich davon), von wo die unteren Spitzen abgebrochen sind und das Uberbleibsel einer ihrer aus der Mauer vorragenden Stützen zeigen. Die auf diese Weise im Profil erreichte schräge Kurve ist von seltener Anmut. Alles in allem genommen habe ich nirgends ein ausgezeichneteres Beispiel von feinen und doch strengen Verhaltnissen und allgemeiner Anordnung gefunden, obwohl alle Fenster dieser Periode fein sind, besonders reizvoll durch die unterordnenden Verhaltnisse der kleineren Kapitale zu den kleineren Halbsäulen. Der einzige Fehler liegt in der unvermeidlichen Stellung der Mittelschäfte; denn die Vergroßerung der inneren Rundleiste, wenn sie auch in der seitlichen Gruppierung in vier Ordnungen schön wirkt, bedingt bei dem dreifachen Mittelschaft gerade die Ungelenkheit schwerer seitlicher Glieder, was soeben grundsatzlich getadelt wurde. In den Fenstern des Chors, wie bei den meisten aus dieser Zeit, wird diese Schwierigkeit umgangen indem diese vierte

Ordnung nur eine Rundleiste bildet, welche der Blattrichtung folgt, wahrend die drei äußeren beinahe in arithmetischer Großenabstufung ausgeführt sind, wobei der Mittelschaft natürlich vorne die stärkste Rundleiste hat. Die Bogenleiste am Palazzo Foscari (Taf. IX und Taf. V Fig. 8) ist bei einer so einfachen Gruppe die großartigste Wirkung, die ich je gesehen habe; sie besteht aus einer großen Leiste mit zwei untergeordneten.

§ 28. Es ist natürlich unmöglich, ausfuhrliche Beispiele uber einen so verwickelten Gegenstand im Rahmen dieser Abhandlung zu geben. Nur die Hauptbedingungen des Richtigen konnen hier genannt werden. Eine derselben ist die Verbindung der Symmetrie mit der horizontalen und Proportion mit der vertikalen Einteilung. Offenbar herrscht in der Symmetrie nicht nur ein Gefuhl für Gleichheit, sondern fur Gleichgewicht. Nun kann aber ein Ding nicht das Gegengewicht eines über oder unter ihm befindlichen anderen Dinges bilden, sondern nur seitlich von ihm. Demnach, obwohl es nicht nur zulassig sondern oft notwendig ist, Gebaude oder Teile von Gebäuden horizontal in Halften, Drittel oder andere gleiche Abschnitte einzuteilen, sind alle senkrechten Teilungen dieser Art ganzlich unstatthaft; am schlimmsten in Halften; nächstschlimm in

die geraden Zahlen, welche die Gleichheit am deutlichsten verraten. Ich hätte dies für die erste Regel der Proportion gehalten, die ein angehender Architekt zu lernen hat; dennoch entsinne ich mich eines bedeutenden, unlängst in England errichteten Gebäudes, bei dem die Säulen durch die vorspringenden Architraven der Mittelfenster mitten durchgeschnitten werden; es ist durchaus nichts seltenes, die Türme neuerer gotischer Kirchen durch ein ornamentales Band in halber Höhe durchteilt zu sehen. Bei allen feinen Turmen sind zwei Bander und drei Teile, wie zu Salisbury. Der ornamentale Teil des Turmes ist dort halbiert, und zwar erlaubter Weise, indem der Oberturm die dritte Masse bildet, der die beiden anderen untergeordnet sind: zwei Stockwerke sind auch gleich in Giotto's Glockenturm, aber kleineren unteren Abschnitten ubergeordnet, untergeordnet wiederum dem darüberliegenden edlen dritten Teil. Selbst diese Anordnung ist schwierig zu behandeln; man findet es gewohnlich leichter und sicherer, die Höhe der Einteilungen zunehmen oder abnehmen zu lassen in regelmäßiger Stufenleiter wie beim Dogenpalast, dessen drei Abschnitte in kühner geometrischer Progression stehen; oder bei Turmen eine wechselweise Proportion zwischen der Hauptmasse, dem Glockenstuhl und der

Krone zu erhalten, wie beim Campanile von St. Marcus. Aber auf jeden Fall, fort mit der Gleichheit. Uberlasst die den Kindern und ihren Kartenhäusern: die Naturgesetze und die Vernunft des Menschen stehen im Widerspruch damit, in den Künsten wie in der Politik. Es giebt nur einen gründlich hasslichen Turm (soweit mir bekannt) in Italien, und zwar darum, weil er in vertikal gleiche Teile geteilt wurde: der schiefe Turm zu Pisa.

§ 29. Noch ein Prinzip der Proportion sei hier erwahnt, ebenso einfach, ebenso vernachlässigt. Zwischen drei Gliedern besteht Proportion zum mindesten. Demgemaß sind die Nebentürmchen nicht ausreichend ohne den Hauptturm, der Hauptturm nicht ohne die Nebentürmchen. Das wird allgemein empfunden und gewöhnlich ausgesprochen indem man sagt: die Turmchen verbergen den Übergang vom Turm zur Turmspitze. Das ist ein Grund; wichtiger aber ist, dass die Turmchen das dritte Glied zu Turm und Turmspitze liefern. Es genugt also nicht, ein Gebaude ungleich zu teilen, um eine Proportion zu sichern, sondern es muss mindestens in drei Teile geteilt sein; es darf noch ofter geteilt sein (mit Vorteil im Detail), aber im großen Maßstab finde ich, dass drei ungefähr die beste Zahl der Teile

in der Erhebung und funf in der horizontalen Ausdehnung ist, mit Spielraum bis funf in der einen und sieben in der andern Richtung zu teilen; aber nicht weiter ohne Unklarheit und Verwirrung, d. h in der Baukunst, in der organischen Struktur giebt es keine Grenzen.

Ich beabsichtige in meinen jetzt in Vorbereitung befindlichen Werken noch ausführliche Belege zu geben, aber hier will ich nur ein Beispiel senkrechter Einteilung hervorheben, namlich den Stengel des gewöhnlichen Wasser-Wegerichs, Alisma plantago. Fig. 5 Taf. XII zeigt die verkleinerte Seitenansicht einer solchen zufällig gepfluckten Pflanze. Man sieht funf Masten, von denen aber der oberste nur ein kleiner Schossling ist, weshalb wir die Verhaltnisse nur bis zum vierten betrachten konnen. Die Langen werden gemessen auf der Linie AB, welche die thatsachliche Lange des untersten Mastes, ab, ist; AC = bc, AD = cd und AE = de. Wenn der Leser sich die Muhe nehmen mag, diese Stücke abzumessen und zu vergleichen, wird er finden, dass (innerhalb einer halben Linie) das oberste, AE = $^5/_7$ von AD, AD = $^6/_8$ von AC, und AC = $^6/_7$ von AB. Eine höchst spitzfindige, abnehmende Proportion. Aus jedem dieser Knoten springen je drei Haupt- und drei Nebenaste, jeder zwischen jedem; aber die

Hauptaste an allen Knoten stehen über den Nebenästen an dem unteren Knoten, infolge der merkwürdigen Anordnung der Knoten. Der Stengel selbst ist stumpf dreikantig; Fig. 6 zeigt den Durchschnitt eines Knotens. Das äußere, dunkelschraffierte Dreieck ist der Querschnitt des unteren Stengels; das innere, hell gelassene, vom oberen Stengel; die drei Hauptzweige springen von den Rändern ab. So nehmen die Stengel an Durchmesser im gleichen Verhältnis wie ihre Höhe ab. Die Hauptaste (fälschlich übereinander im Profil gezeichnet, um ihre Verhältnisse zu zeigen) haben beziehungsweise sieben, sechs, funf, vier und drei Armknochen, wie die Masten des Stengels, mit derselben spitzfindigen Einteilung. Aus den Knotenpunkten derselben scheint hervorzugehen, dass es im Plan der Pflanze liegt, wieder drei Haupt- und drei Nebenzweige ausgehen zu lassen, welche die Blumen tragen; doch bei solchen unendlich komplizierten Gliedern, da lässt die Pflanzennatur manche Abweichung zu. Bei der Pflanze, von der diese Messungen genommen wurden, kam die Vollstandigkeit nur bei einem der kleineren Knoten zur Entwickelung.

Das Blatt dieser Pflanze hat fünf Rippen auf jeder Seite, wie die Blume gewöhnlich funf

Masten, in der lieblichsten Feinheit der Kurven angeordnet.

Für seitliche Proportion will ich aber lieber Beispiele aus der Architektur nehmen. Der Leser wird mehrere bei der Beschreibung des Doms von Pisa und Sankt Markus zu Venedig (in der V. Betrachtung, § 14 bis 16) finden. Ich gebe diese Anordnung nur als Illustration, nicht als Richtschnur. Alle schonen Verhältnisse sind einzig in ihrer Art, nicht etwa allgemein anwendbare Formeln!

§ 30. Die andere Bedingung architektonischer Behandlung, die wir beachten wollten, war die Abstraktion der nachgeahmten Form. Besondere Schwierigkeit ist mit der Berührung dieses Themas verbunden, weil die Abstraktion, von der wir Beispiele in den Künsten finden, teilweise unwillkürlich ist; es gehört viel Feingefühl dazu, den Punkt zu bestimmen, wo sie beabsichtigt ist. In der Entwickelung des nationalen sowohl wie des individuellen Geistes sind die ersten Versuche der Nachahmung immer abstrakt und unvollstandig. Großere Vollständigkeit bezeichnet den Fortschritt der Kunst, absolute Vollendung meistens den Zeitpunkt des Rückgangs; daher wird haufig die absolute Vollendung der nachgeahmten Form an sich für verkehrt gehalten. Sie ist aber nicht immer verkehrt, nur gefahrlich. Ver-

suchen wir in Kürze zu erkennen worin ihre Gefahr und worin ihre Berechtigung besteht.

§ 31. Wir haben gesagt, jede Kunst sei abstrakt in ihren Anfängen, d. h. sie drückt nur einen kleinen Teil der Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes aus. Rundgebogene und zusammengesetzte Linien werden durch gerade und einfache Linien wiedergegeben; innere Andeutung der Form ist selten und vieles symbolisch und konventionell. Es besteht eine Übereinstimmung zwischen der Arbeit eines großen Volkes in diesem Anfangsstadium und der des Kindesalters oder der Unkenntnis, die ihr in den Augen des unempfindenden und nachlässigen Beobachters eine Beimischung des Lächerlichen verleiht. Die Gestalt eines Baumes auf den Niniveh-Skulpturen ähnelt sehr demjenigen, der auf Stickmustern vor dreißig Jahren üblich war; die Typen von Gesichtern und Gestalten in der frühitalienischen Kunst tragen den Anschein leichter Karrikatur. Bei den Anzeichen, welche die Vorstufe des glänzenden Mannesalters von allen andern unterscheiden, wollen wir uns nicht aufhalten (sie bestehen einzig in der Wahl des Symbols und der abstrakten Züge), sondern übergehen auf die nächstfolgende Stufe der Kunst: einen Zustand der Kraft, worin die anfänglich unwillkürliche Abstraktion absicht-

lich und freiwillig fortgesetzt wird. Dies ist indessen sowohl in reiner Skulptur und Malerei wie in der Architektur der Fall und wir haben nur mit der größeren Strenge zu thun, welche eine jede der realistischen Kunst näherrückt. Ich glaube sie besteht nur in der angemessenen Betonung ihrer Unterordnung, welche je nach Ort und Zweck verschieden ist. Es handelt sich zunächst darum, klar festzustellen, ob die Baukunst ein Rahmen für die Bildhauerei oder die Bildhauerei ein Schmuck der Baukunst ist Wenn das letztere, dann ist die erste Aufgabe der Bildnerei nicht, die Dinge, die sie nachahmt, darzustellen, sondern aus ihnen die Formanordnungen herauszuziehen, welche das Auge an den ihnen zugewiesenen Stellen erfreuen sollen. Sofern nur angenehme Linien und Schatten den dunnen, mageren Leisten hinzugefügt wurden, oder Tiefen zu den ungehobenen Lichtern, so ist dem rein architektonischen Zweck der Nachahmung Genuge geleistet; wie weit die Durchbildung gehen soll, hangt dann von der Lage und anderen Vorbedingungen ab. Wenn sie zu besonderem Zweck oder in bestimmter Lage symmetrisch angeordnet wird, so ist dadurch naturlich sofort die Andeutung architektonischer Unterordnung gegeben. Aber Symmetrie ist nicht Abstraktion. Blatter konnen in der

regelmäßigsten Ordnung geschnitzt und doch lediglich imitativ sein; und andererseits konnen sie ganz unregelmäßig, wild und lose liegen, und dennoch in ihrer jeweiligen Behandlung im höchsten Grade architektonisch sein*.

21. Lehrspruch
Symmetrie ist nicht Abstraktion

Nichts kann weniger symmetrisch sein als die Blätter, welche die beiden Saulen auf Tafel XIII verbinden; da jedoch nichts weiter vom Blattcharakter gegeben wurde, als was die Suggestion der Form und die Herstellung der gesuchten Linien eben erfordert, so ist ihre Behandlung in hohem Grade abstrakt. Sie zeigt, dass der Handwerker nur so viel vom Blatt haben wollte wie ihm fur seine Architektur angemessen erschien, mehr nicht; wie viel eben gut und notig erscheint, das hängt, wie gesagt, weit mehr von Ort und Umständen als von allgemeinen Gesetzen ab. Ich weiß, dass man im allgemeinen anders denkt und dass viele gute Architekten auf Abstraktion in jedem Fall bestehen würden, die Frage ist so umfassend und schwierig, dass ich meine Ansicht daruber nur zogernd ausspreche; nach

* Dieser kurze Lehrspruch ist einer der wichtigsten im ganzen Buch.

meinem Empfinden bietet freilich eine rein abstrakte Methode, wie die unserer frühesten englischen Gotik, nicht ausreichenden Spielraum für die Vervollkommnung der schönen Form, wodurch ihre Strenge dem Auge peinlich wird, nachdem es lange daran gewohnt ist. Ich bin den sogenannten Salisbury Hundezahn Zierleisten nicht ganz gerecht geworden, deren Wirkung auf Fig. 5 (Taf. X) skizziert worden ist, aber immerhin gerechter als dem schonen franzosischen daruber; aber ich glaube kaum, dass der freimutige Leser bestreiten wird, so bestechend und geistreich die Salisbury Leiste sein mag, dass die von Rouen in jeder Beziehung edler ist. Man wird bemerken, dass ihre Symmetrie komplizierter ist, da das Laubwerk in doppelte Gruppen von je zwei Lappen eingeteilt ist, jeder Lappen von verschiedener Struktur Mit feinstem Gefuhl ist eine dieser Doppelgruppen abwechselnd ausgelassen auf der gegenuberliegenden Seite des Leistens (auf der Illustration nicht sichtbar), wodurch dem Ganzen eine spielende Leichtigkeit gegeben wird; und wenn der Leser eine Schonheit der gewundenen Umrisslinie voraussetzen will (besonders an dem Winkel), die aus meiner rohen Zeichnung nicht annahernd gefolgert werden kann, so wird er kaum ein schoneres Beispiel von Schmuck finden, der

dem strengsten Tragstein angegliedert ist. Bei näherer Untersuchung wird man wohl bemerken, dass in seiner Behandlung ein hoher Grad von Abstraktion vorhanden ist, wenn auch nicht so konventionell wie die von Salisbury: d. h. die Blätter sind fast nur durch ihre fließenden Umrisslinien wiedergegeben; sie sind kaum unterschnitten, aber ihre Ränder sind durch eine sanfte und genau berechnete Kurve mit dem dahinter liegenden Stein verbunden; sie haben keine Auszahnungen, keine Aderungen, weder Rippen noch Stengel, bloß einen Einschnitt gegen das Ende zu, welcher die Mittelrippe und Biegung andeuten soll. Die ganze Art der Abstraktion zeigt, dass der Architekt, wenn er gewollt hätte, die Nachahmung noch viel weiter hätte durchfuhren können, doch aus freiem Antrieb eine bestimmte Grenze nicht überschritt, was er geschaffen hat ist so vollkommen in seiner Art, dass ich geneigt bin, seine Autorität in Hinsicht auf das ganze Gebiet der Abstraktion, soweit ich sie aus seinen Arbeiten entnehmen kann, ohne weiteres gelten zu lassen.

§ 32. Glucklicherweise ist seine Anschauung auch offen zum Ausdruck gekommen. Dieser erwähnte Tragstein befindet sich an dem seitlichen Strebepfeiler auf gleicher Ebene mit der Hohe der Nordthur, kann deshalb nur

nahebei von der hölzernen Treppe des Glockenstuhls gesehen werden; so nah sollte er nicht gesehen werden, sondern er war auf eine Entfernung von mindestens vierzig bis fünfzig Fuß vom Auge berechnet. In der Wolbung der Thür selbst, halbmal so nah, sind noch drei Reihen von Zierleisten, wie ich glaube von demselben Künstler, jedenfalls ein Teil desselben Planes. Eine derselben ist auf Taf. II Fig. 2a gegeben. Man wird sogleich sehen, dass die Abstraktion hier unendlich viel geringer ist; die Epheublatter haben Stengel und beigemischte Fruchte, eine Rippe fur jeden Blattlappen und sind so weit unterschnitten, um ihre Formen von dem Stein loszulösen; wahrend bei dem Weinlaub darüber, aus derselben Periode (von dem Südeingang) neben andern rein imitativen Eigenschaften auch die Auszahnung der einzelnen Blattumrisse erscheint. Endlich geht bei den Tierformen, welche den Schmuck derjenigen Teile des Thores bilden, die dem Auge am nachsten liegen, die Abstraktion fast ganzlich in Nachbildung uber oder „Stilisirung“ in Naturform.

§ 33. Nahheit und Sichtbarkeit sind indessen nicht die einzigen Umstände, welche die architektonische Abstraktion beeinflussen. Die erwähnten Tiere sind nicht bloß deswegen besser durchgeführt, weil sie dem Auge nahe, viel-

mehr sind sie dem Auge nahegerückt, damit sie besser geschnitzt werden können, nach dem edlen Grundsatz, der meines Wissens zum ersten Mal durch Sir Charles Eastlake klar ausgesprochen wurde: dass die genaueste Nachbildung nach dem edelsten Objekt sein soll. Weiter, da die Wildheit und Art des pflanzlichen Wachstums eine ehrliche genaue Nachbildung mit der Kunst des Meißels unmöglich machen — da seine Glieder selbst bei der ernstesten Nachahmung an Zahl vermindert, in der Richtung geordnet und von den Wurzeln abgeschnitten sein mussen —, so wird es eine Sache des richtigen Urteils, die Vollständigkeit der Ausführung von Teilen mit der Formsprache des Ganzen in Beziehung zu bringen; und da funf oder sechs Blatter als Bäume gelten müssen, so mögen auch fünf oder sechs Striche fur ein Blatt gelten. Da aber das Tier in der Regel eine vollkommene Umrisslinie zulässt, weil seine Gestalt abgelost ist, so mag auch seine bildnerische Darstellung vollkommener und treuer in allen ihren Teilen sein. Dieser Grundsatz hat, wie ich glaube, thatsachlich alle die alten Kunsthandwerker geleitet. War die Tierform in einem Wasserspeier, unvollstandig, aus einem Steinblock vorspringend, oder nur als Kopf fur einen Kragstein oder ähnlichen Gebrauch, so blieb die Darstellung sehr ab-

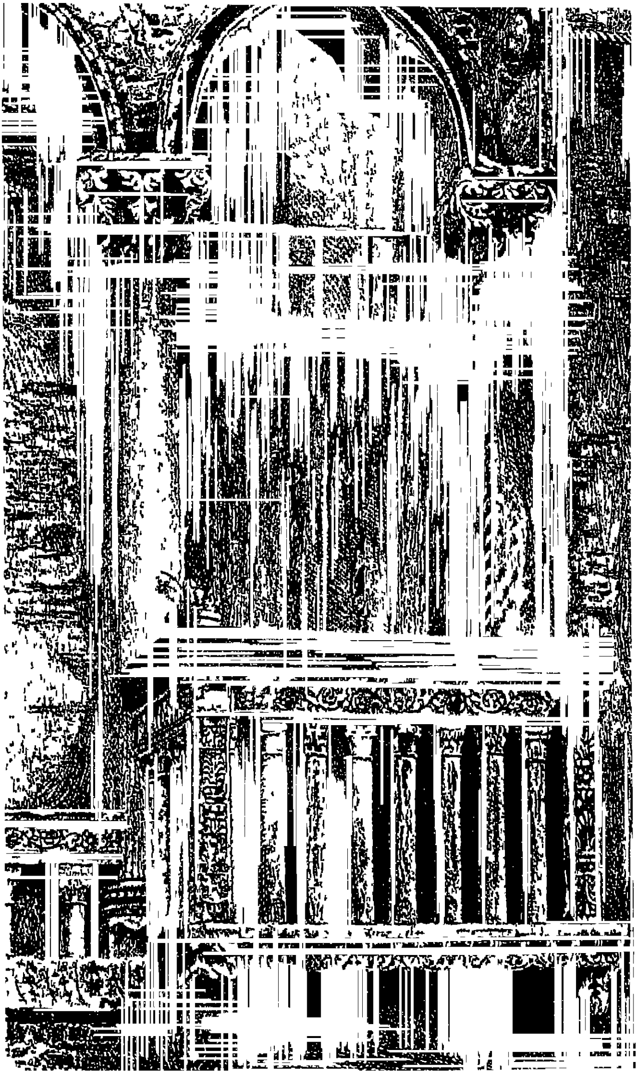
strakt und stilisiert; war sie aber ein ganzes Tier, eine Eidechse, ein Vogel oder ein Eichhörnchen, zwischen Laubwerk hervorlugend, so war sie viel weiter durchgebildet; und ich meine: wenn klein und nahe dem Auge und in feinem Material ausgeführt, so darf sie mit Berechtigung bis zur außerst moglichen Vollkommenheit durchgebildet werden. Sicherlich konnen wir nicht wünschen, dass eine geringere Sorgfalt auf die Tiergestalten, welche das Sudportal der Kathedrale von Florenz beleben, verwendet worden ware, noch dass die Vogel an den Kapitälen des Dogenpalastes einer einzigen Feder beraubt wurden!

22 Lehrspruch
Vollkommene Bildhauerei sollte ein Teil der strengsten Architektur sein

§ 34. Unter diesen Einschrankungen also meine ich, dass vollkommene Bildhauerei zu einem Bestandteil der strengsten Baukunst gemacht werden musste; aber diese Vollkommenheit wurde am Anfang als gefahrlich bezeichnet. Sie ist es im hochsten Grade; denn von dem Augenblick an, wo der Baukunstler sich gestattet, bei den nachgeahmten Teilen zu verweilen, kann er sehr leicht den Zweck seines Ornaments aus den Augen verlieren, indem er seine Licht- und Schattenwirkung dem

Genuss des feinen Schnitzens und Meißelns opfert. Dann ist er verloren. Seine Architektur ist ein bloßes Rahmenwerk geworden, um zarte Bildhauerei darin anzubringen, die am besten heruntergenommen und in Nippschranken untergebracht werden sollte. Darum ist es gut, wenn der jugendliche Architekt früh daran gewöhnt wird, nachahmenden Schmuck gleichsam wie die hochste Anmut in der Sprache aufzufassen: nicht als die Hauptsache auf Kosten des Wollens, der Meinung, der Kraft und Gedrängtheit der Darstellung, aber dennoch als eine Vollkommenheit — die geringste und doch die kronende aller Vollkommenheiten — eine, die an sich und allein betrachtet eine architektonische Spielerei ist und bei alledem das Zeichen der höchstausgebildeten geistigen Kraft, wenn sie mit andern verbunden. Es ist eine sichere Methode, glaube ich, alle Entwurfe zuerst in strenger Abstraktion zu zeichnen, und bereit zu sein, sie auch notigenfalls in dieser Form auszuführen; dann diejenigen Teile anzugeben, wo feine Durchbildung zulassig und wünschenswert ware, und diese stets mit konsequenter

Tafel XI



Berücksichtigung der Gesamtwirkung auszuführen, dann endlich diese durch stufenweisen Übergang mit dem Übrigen zu verbinden und auszugleichen. In diesem Vorgang liegt ein Schutzmittel gegen Gefahr, die ich besonders betont sehen möchte. Ahmt niemals andre als die natürlichen Formen nach, und von diesen die edelsten in den ausgeführten Teilen. Die Entartung des cinquecento Ornaments kam nicht infolge seines Naturalismus, seiner Treue in der Nachahmung, sondern infolge seiner Nachbildung von hässlichen, d. h. unnatürlichen Dingen. So lange es sich auf die Nachbildung von Tieren und Blumen beschränkte, blieb es edel. Der Balkon auf der gegenüberliegenden Seite (Taf. XI von einem Hause im Campo St. Benedetto zu Venedig) zeigt eines der ersten Beispiele von cinquecento Arabesken, und ein Stück des Musters ist auf Taf. XII Fig. 8 gegeben. Es ist nur das Auflegen auf Stein von einem oder zwei Stengeln lebender Blumen, die in dem Fenster oben selten fehlen und die beiläufig von französischen und italienischen Bauern mit ausgezeichnetem Geschmack an ihren Gitter-

fenstern gezogen werden. Diese Arabeske, von dem weißen Stein sich im Lauf der Zeit dunkel abhebend, ist sicherlich sowohl schon wie rein, und so lange das Renaissance-Ornament in diesen Formen bleibt, verdient es uneingeschränkte Bewunderung. Aber in dem Moment, wo unnaturliche Objekte mit diesem sich vermengten, Musikinstrumente, Rustungen, wilde, sinnlose Rollen und gebogene Schilder oder ähnliche Erfindungen zur Hauptsache gemacht wurden, da war sein Schicksal besiegelt und mit ihm das der gesamten Architektur.

§ 35. Unsere letzte Untersuchung sollte dem Gebrauch der Farbe in Verbindung mit baukünstlerischem Schmuck gelten.

Ich fühle mich nicht berufen, zuversichtlich uber die Berührung der Skulptur mit Farbe zu sprechen. Nur einen Punkt möchte ich betonen, dass die Bildhauerei die Darstellung einer Idee verkorpert, wahrend die Architektur selbst etwas Wirkliches ist. Die Idee darf farblos bleiben und vom Geist des Beschauers farbig gedacht sein: aber eine Realitat sollte in allen ihren Attributen Realitat besitzen, ihre Farben so bestimmt wie ihre Formen. Ich kann darum Architektur nicht vollkommen ohne

Farben finden. Weiter, wie oben bemerkt, glaube ich, dass die Farben der Architektur die von natürlichen Steinen sein sollten, einesteils weil sie dauerhafter, andernteils weil sie feiner und anmutiger sind. Denn die Härte und Leblosigkeit von Tönen zu überwinden, die auf Stuck oder Stein gelegt sind, erfordert die Kenntnis und Urteilskraft eines echten Malers; auf dessen Mitwirkung dürfen wir aber nicht rechnen, wenn wir allgemeine praktische Regeln feststellen. Wenn Tintoretto oder Giorgione zur Hand sind und uns um eine Mauer zum bemalen ersuchen, dann wollen wir unsern ganzen Entwurf und Bauplan um ihretwillen umandern und ihre Helfershelfer sein; als Architekten aber durfen wir nur auf die Beihilfe gewohnlicher Bauhandwerker zahlen, das Farbenanstreichen mit mechanischer Hand und seine Abtonung unter ungeubtem Auge ist weit storender und beleidigender, als Rauheit im Behauen der Steine. Letztere ist hochstens Unvollkommenheit, erste Leblosigkeit oder Missklang. Im besten Fall sind derartige Farbentone so viel unfeiner als die schönen gedampften, weichen Schattierungen des natürlichen Gesteins, dass es weise ist, einiges von der Zeichnung manchmal zu opfern, wenn dadurch die Verwendung des edleren Materials ermóglicht wird. Wenn wir, ebenso wie wir

uns an die Natur um Belehrung und Anregung in der Form halten, dies auch in Bezug auf die Farbe thun, so werden wir vielleicht finden, dass ein derartiges Opfer der zeichnerischen Überfeinerung zu Gunsten der Farbe und des Materials noch aus andern Gründen zweckdienlich ist.

§ 36. In erster Linie denke ich wollen wir unser Bauwerk als ein organisches Wesen betrachten, bei dessen Farben wir uns nach den einzeln und getrennt organisierten Geschöpfen der Natur richten müssen, nicht nach ihren landschaftlichen Verbindungen. Unser Bauwerk, wenn es gut komponiert ist, bildet ein einzelnes Ganzes und sollte gefarbt werden wie die Natur Einzelnes färbt, etwa eine Muschel, eine Blume oder ein Tier, nicht wie sie Gruppen oder Zusammenstellungen von Dingen färbt.

Die erste Lehre, die wir aus der Beobachtung der Naturfarben in solchen Fällen ziehen, wird die sein, dass die Natur niemals der Form nachgeht sondern ihre Farben nach einem ganz anderen System verteilt. Welche geheimnisvolle Beziehung zwischen den Flecken auf Haut, Fell oder Federn eines Tieres und seinem anatomischen System vorhanden sein mag, wissen wir nicht, jedenfalls ist eine solche bisher nicht nachgewiesen worden; für das Auge sind beide Systeme ganz getrennt und

in vielen Fallen das der Farbe veranderlich und zufällig. Die Streifen des Zebras folgen nicht den Linien seines Leibes oder seiner Glieder, noch weniger die Flecken des Leoparden. Im Gefieder der Vögel trägt jede Feder einen Abschnitt des Musters, das willkürlich uber den Korper gezogen ist, wohl in gewisser harmonischer Beziehung zu seiner Form, abnehmend oder sich ausbreitend in Richtungen, die zuweilen den Muskellinien folgen, nicht selten aber auch sie durchkreuzen. Was für Harmonien immer vorhanden sein mogen, sie gleichen denen zweier musikalischer Themen, die nur hie und da zusammenfließen, niemals einen Mißklang geben, aber wesentlich verschieden sind. Dieses halte ich also für das erste große Prinzip architektonischer Farbe: Unabhängigkeit von der Form. Malt niemals eine Saule in senkrechter Richtung, sondern immer quer. Gebt getrennten Zierleisten niemals getrennte Farben (ich weiß, dass dies Ketzerei ist, aber ich schrecke niemals vor Schlussfolgerungen zurück, wenn auch im Widerspruch mit menschlicher Autoritat, wozu die Beobachtung naturlicher Gesetze mich zwingt), oder in bildhauerischem Schmuck malt nicht die Blatter oder Figuren in einer Farbe und den Boden in einer andern (ich kann dem Elgin-Fries nicht helfen), sondern tönt Boden

und Blätter in den gleichen Schattierungen. Beobachtet wie die Natur das macht bei einer mehrfarbigen Blume; nicht ein Blatt rot und das andere weiß, sondern einen Fleck rot und eine Zone weiß oder was es sonst sein mag, in jedem Blatt! An gewissen Orten mag man die zwei Systeme naher aneinander bringen, hier und da sie auch wohl fur ein oder zwei Takte parallel laufen lassen, aber darauf achten, dass die Farben und Formen nur übereinstimmen, wie zwei Zierleisten in gewissen Teilen sich bei der Berührung decken, einen Moment dieselben, aber jedes weiter seinen Weg verfolgend. So mögen auch einzelne Glieder manchmal einzelne Farben haben; wie der Kopf eines Vogels oft von einer, seine Schultern oder sein Schwanz von anderer Farbe ist, so kann man das Kapital von einer, den Schaft von anderer Farbe machen, aber im allgemeinen ist der beste Platz für Farbe die breite Fläche, *nicht* der Punkt, wo die *zeichnerische* Form das Hauptinteresse bildet. Ein Tier ist auf Brust, Bauch und Rucken gefleckt, selten an Pfoten, Klauen oder um die Augen; so breitet nur euer Farbenspiel kuhn uber die flache Wand oder den dicken Saulenschaft, aber seid vorsichtig damit beim Kapitäl oder Zierleisten; es ist eine verlassliche Regel, die Farbe zu vereinfachen, wo die Form reich ist,

und umgekehrt. Im großen Ganzen dürfte es empfehlenswert sein, Schmuckformen und Kapitäle in weißem Marmor zu schnitzen und sie so zu lassen.

§ 37. Nachdem also zunachst die Unabhangigkeit festgestellt ist, fragt es sich, welche Art begrenzender Umrisslinien wir bei dem Farbensystem selbst anwenden sollen?

Sicherlich wird kein Mensch, der mit natürlichen Gegenständen und Erscheinungen vertraut ist, über sorgfältige Durchbildung derselben jemals überrascht sein. Es ist aber Ursache zur Verwunderung und Neugier vorhanden, sobald wir etwas wie Nachlässigkeit oder Unfertigkeit bemerken; das ist kein gewohnlicher Zustand, es muss eine besondere Veranlassung dazu gegeben sein. Ich glaube solche Überraschung wird denjenigen uberkommen, der die Linien irgend einer komplizierten organischen Form studiert hat und sich nunmehr daran macht, mit derselben Aufmerksamkeit die Linien der Farben zu kopieren. Die Umrisse der Form wird er sicherlich, was sie auch sein mag, mit einer Zartheit und Genauigkeit gezeichnet finden, der keine menschliche Hand zu folgen imstande ist. Die hrer Farben wird er in vielen Fällen, obwohl stets von einer gewissen Symmetrie beherrscht, unregelmäßig, klecksig, unvollständig und allen

möglichen Zufällen und Abweichungen unterworfen sehen. Betrachtet die Linien auf einer Feldmuschel, wie seltsam und unregelmäßig die Zacken sind. Es ist nicht allemal so, gelegentlich kommt, wie beim Auge der Pfauenfeder oder des Schmetterlings, eine scheinbare Präzision vor, aber doch weit geringer als die der Zeichnung der Fasern, welche diese wunderbare Farbe tragen; in der Mehrzahl der Fälle wird in der Farbe ein Maß von Verschiedenheit, Ungebundenheit, und (auffallender noch) von Härte und Willkür in der Anordnung zugelassen, das in der Form ganz ungeheuerlich sein würde. Achtet auf den Unterschied zwischen der Regelmäßigkeit der Fischschuppen und den farbigen Flecken darauf.

§ 38. Auf die Ursachen, weshalb Farbe unter diesen Verhältnissen am besten gesehen werden kann, wollen wir hier nicht näher eingehen. Die Erfahrung bestätigt es. Endloser Unsinn ist geschrieben worden über die Vereinigung vollkommener Farbe mit vollkommener Form. Sie werden und können niemals ganz vereinigt werden. Farbe, um vollkommen zu sein, bedarf einer weichen, einfachen (nicht scharf umrissenen) Grenzlinie, und ihr könnt nimmer ein gut koloriertes Fenster mit vollkommener Figurenzeichnung darin erhalten. Vollkommenheit der Farbe leidet durch die Vollkommenheit

ɘr Linie Einbuße. Versucht einmal, Ordnung ıd Form in die Farben eines Opals zu bringen!

§ 39. Daraus ziehe ich den Schluss, dass le Farbenzusammenstellungen um der Farbe ɜlbst willen bei anmutigen Formen überflüssig ler barbarisch sind, dass es ein Unsinn ist, n Farbenmuster in den lieblichen Linien ·iechischer Blattornamente zu malen. In den ıtürlichen Farben finde ich nichts dergleichen, , liegt nicht in ihrer Bestimmung. Wenn so unsere architektonische Farbe wie die ɔrm schon sein soll dadurch, dass sie nachımend ist, so sind wir an diese Bedingungen ɜbunden: einfache Massen davon, Zonen wie ɜim Zebra oder Regenbogen; Wolkenballen ıd Strahlungen wie im Marmor, Muscheln ler Gefieder, oder Flecken von verschiedener estalt und Ausdehnung. Alle diese Bedinıngen sind verschiedenen Graden von Scharfe ler Zartheit und wechselnden Anordnungen ıterworfen. Die Zone mag zu einer dünnen lnie werden und gescheckt oder in Zickzackıhnen auslaufen. Die Farbenflammen mögen ehr oder minder zusammengeschlossen, wie ıf einem Tulpenblatt, oder durch ein Farben·eieck dargestellt sein, sich in Sternen oder ıdern Formen ordnen; der Fleck kann auch ı einem runden oder viereckigen Gebiet oder ezirk einlaufen mit geregelten Umrissen Die

wunderbarsten Harmonien können durch diese einfachen Elemente erreicht werden: einige weich und voll von glühenden und schmelzenden Farbenflecken; andere reizvoll und sprühend oder tief und satt, aus gedrängten Gruppen feuriger Fetzen gebildet; vollendete und liebliche Proportion kann durch die relativen Mengen, endlose Erfindung in ihrer Verteilung gezeigt werden; aber in jedem Fall wird ihre Gestalt nur wirksam sein, indem sie ihre Zahl und Masse bestimmt und ihre gegenseitige Einwirkung ordnet; Punkte, Spitzen und Kanten der einen mögen zwischen Buchten und Breiten der andern eingeführt werden und dergleichen. Dreikantige und zerklüftete Formen sind deshalb bequem und anpassungsfähig, auch andererseits die möglichst einfachen. Der Genuss des Beschauers soll nur aus der Farbe entnommen werden. Feine gewundene Umrisse töten die Farbe oder lenken von ihr ab. Selbst in der Figurenmalerei haben die größten Koloristen entweder ihre Umrisse verschmelzen lassen, wie häufig Correggio oder Rubens; oder geben absichtlich ihre Massen von plumper Form, wie Tizian; oder legen ihre leuchtendsten Tinten ins Gewand, wo sie seltsame Muster bekommen konnen, wie Veronese und besonders Angelico, bei dem jedoch die reine Kraft der Farbe erst in zweiter Linie in Betracht

kommt. Deswegen gebraucht er nie die Farbenblendungen des Correggio, wie die auf den Flügeln des Amor oder bei „Venus und Mercur“, sondern immer nur den strengsten Typus: die Pfauenfeder. Jeder von diesen Künstlern würde mit unendlichem Ekel auf das Blatter- und Bandwerk geblickt haben, welches die Grundfarben unserer modernen bunten Fenster bildet; und doch waren alle genannten sehr angesteckt von der Liebe zu Renaissancemustern. Wir müssen auch die Freiheit und den lockeren Zusammenhang bei den malerischen Vorwürfen in Betracht ziehen; ein Muster kann noch streng in einem Gemälde erscheinen, das schon überladen auf einem Gebäude wirken würde. Ich glaube deswegen, dass es kaum möglich ist, überhaupt zu winklig und willkürlich im architektonischen Farbengebrauch zu sein, und so sind manche Zusammensetzungen, die ihrer Form wegen tadelnswert, in der Färbung die denkbar vorzüglichsten. Ich habe beispielsweise immer mit Verachtung vom Tudor-Stil aus dem Grunde gesprochen, weil dieser, nachdem er jeden Anspruch auf Raumwirkung und Breite aufgegeben und seine Flachen durch eine zahllose Menge Linien eingeteilt hatte, freiwillig alle Eigenschaften aufopfert, welche Linien schon machen, die ganze Vielseitigkeit und Anmut, welche

lange Zeit hindurch die Launenhaftigkeit des Flammenstils wieder gut machte, und statt dessen als Leitmotiv ein Gewirre von Querbalken und Senkrechten angenommen hat, die so viel Erfindungsgeist und Geschick verraten, wie das Netzwerk des Maurersiebes. Dennoch ware grade dieses Netzwerk sehr schön fur die Farbe; denn alle die Formen der Heraldik, welche hasslich sind, konnen als Farbenmotive ergotzlich sein, und zwar darum, weil sie farbig die Rolle eines bloßen Musters übernehmen, und die Ähnlichkeit mit der Natur, die in ihren plastischen Formen nicht nachzuweisen ist, kommt durch ihre reizvolle Abwechslung anderer Oberflächen zum Bewusstsein. Ein schönes und hellleuchtendes Stuck Wandmalerei befindet sich hinter dem Duomo von Verona, aus Wappen zusammengesetzt, dessen Schilder Balle von Gold auf Staben von grun (verandert in blau?) und weiß gemalt sind, mit Kardinalshuten in wechselstandigen Quadraten. Dies ist aber selbstverstandlich nur passend für Privatbauten. Die Front des Dogenpalastes in Venedig ist das reinste und keuscheste Vorbild fur die richtige Anwendung der Farbe in offentlichen Gebauden. Die Skulpturen und Zierleisten sind ganz weiß, aber die Mauerfläche ist scheckig mit Marmorblocken von bleichem Rosa, die Flecken aber in keiner

Weise zu den Formen der Fenster in Übereinstimmung oder Beziehung gebracht, sondern so, dass es aussieht, als ob die Mauerfläche erst fertiggestellt worden wäre und die Fensteröffnungen später herausgeschnitten. Auf Taf. XII Fig. 2 wird der Leser zwei von den Mustern finden, die in grün und weiß auf den Säulen von San Michele zu Lucca gebraucht wurden, jede Säule mit einem verschiedenen Motiv. Beide sind schön, aber das obere jedenfalls das beste. Dennoch würden in der Skulptur solche Linien geradezu barbarisch gewesen sein und selbst die des unteren nicht fein genug.

§ 40. Indem wir uns also beschränken auf den Gebrauch solch einfacher Muster, insoweit als unsere Farbe entweder baukünstlerischer Struktur oder bildnerischer Form untergeordnet ist, haben wir noch eine Art des Schmucks unsern allgemeinen Ziermitteln hinzuzufügen, nämlich einfarbige Zeichnung, die Mittelstufe zwischen Färbung und Schnitzwerk.

Die Verhältnisse des ganzen Systems baukünstlerischen Schmucks können in folgender Übersicht ausgedrückt werden:

I Organische Form vorherrschend. Echte, selbständige Bildhauerei und Hochrelief; reiche Säulenkapitale und Zierleisten. Muss durchgebildet in der Form, nicht abstrakt (stilisiert) sein, und entweder in reinem weißen

Marmor gelassen oder nur leicht getont, an Punkten und Kanten, nach einem Prinzip, das nicht mit ihren Formen übereinstimmt.

II. Organische Form halb-vorherrschend. Flachrelief und geschnittene Steine. Muss mehr abstrakt (stilisiert) im Verhältnis zur verminderten Tiefe sein; auch fester, herber und schlichter in der Kontur; in kühnerer und verstarkter Weise mit Farbe zu behandeln, genau nach Verhältnis der verminderten Tiefe und Fulle der Form, aber immer noch nach einem nicht im Sinne der Formen mitwirkenden System.

III. Organische Form auf Umrisslinien beschränkt. Einfarbige (monochrome) Zeichnung, noch mehr auf Schlichtheit der Kontur beruhend und daher zum ersten Mal das Zusammenlaufen der Farbe mit der Umrisslinie zulassend; das heißt (wie ihr Name andeutet): die ganze Figur soll sich in einer Farbe von einem andersfarbigen Hintergrund abheben.

IV. Organische Form ganzlich fehlend. Geometrische Muster oder verschiedenartige Schattierungen in lebhaftesten Farben.

Dieser Stufenleiter gegenubergestellt wurde ich, vom Farbenmuster aufsteigend, die verschiedenen Arten der Malerei gruppieren, die mit der Baukunst in Verbindung gebracht werden können. In erster Linie, als am passend-

sten für den Zweck, das Mosaik, sehr abstrakt in der Behandlung, glänzende Farben in Massen verwertend. Die Madonna von Torcello ist, denke ich, das Edelste in dieser Art, und das Reichste das Baptisterium von Parma. Dann das rein dekorative Fresco, wie das der Arena-Kapelle; endlich das Fresco als Hauptsache, wie im Vatikan und in der Sixtinischen. Doch vermag ich nicht die Grundsätze der Abstraktion an diesen malerischen Ornamenten weiter zu verfolgen, sintemal die edelsten Beispiele ihre architektonische Verwendbarkeit ihrer archaistischen Manier zu verdanken haben; wie mir scheint, kann die Abstraktion und wundervolle Einfachheit, die sie so passend als Farbenexponenten erscheinen lassen, nicht durch eine freiwillige Entaußerung wiedergewonnen werden Die Byzantiner selbst würden nicht, wenn sie bessere Figuren hatten zeichnen konnen, dieselben als Farbendekorationen gebraucht haben; und dieser Gebrauch, als besonderes Merkmal der Kindheit, so nobel und vielversprechend er auch sein mag, darf dennoch nicht mit zu den Mitteln des Zierschmucks gerechnet werden, welche heutzutage berechtigt oder auch nur moglich waren. Es liegt eine Schwierigkeit in der Behandlung des modernen bunten Fensters aus gleicher Ursache, die noch überwunden werden muss, ehe wir

daran denken konnen, die Wand als bemaltes Fenster in vergrößertem Maßstabe zu betrachten. Wandmalerei als rein malerisches Motiv ohne Abstraktion wird notwendigerweise zur Hauptsache und hört damit jedenfalls auf, Sache des Architekten zu sein; ihre Anlage muss dem Maler nach Vollendung des Bauwerks uberlassen bleiben, wie bei den Werken des Giorgione oder Veronese an den venezianischen Palästen

§ 41. Rein architektonische Dekoration bleibt darum auf die vier oben angeführten Arten beschränkt, von denen jede fast unmerklich in die andere ubergeht. So ist der Elgin-Fries ein Monochrom (besser dichrom oder dichroit, d. h. Fleischfarbe auf blau) im Ubergangsstadium zur Skulptur, welches die Bastard-Haut, nach meinem Gefuhl, nicht fruh genug abgeworfen hat. Vom reinen Monochrom ist auf Taf. VII ein Beispiel aus der noblen Front von San Michele in Lucca gegeben. Sie enthält vierzig solcher Bogen, alle bedeckt mit ebenso reichen Ornamenten, alle gezeichnet durch das Ausschneiden des flachen weißen Marmors bis zu einem Zoll Tiefe und Ausfullen der Zwischenräume mit Stucken von grunem Schlangenstein, ein sehr umstandliches Verfahren, das peinliche Sorgfalt und Genauigkeit in der Einpassung der Kanten erfordert und naturlich doppelte

Arbeit ist, indem dieselben Linien sowohl in den Marmor wie den Schlangenstein geschnitten werden müssen. Die außerordentliche Einfachheit der Form fällt sofort auf; die Augen der Figuren oder Tiere sind beispielsweise nur durch einen runden Punkt angedeutet, durch einen kleinen eingelassenen Kreis von Serpentinstein einen halben Zoll im Durchmesser; aber obgleich so einfach, ermöglichen sie viel Anmut in der Biegung, wie bei dem Hals des Vogels über dem rechtsseitigen Pfeiler. Die Serpentinstücke sind an vielen Stellen herausgefallen, wodurch die schwärzlichen Schatten entstehen, wie unter dem Arm des Reiters oder dem Hals des Vogels und in der Halbkreislinie um den Bogen, die einst mit irgend einem Muster ausgefüllt war. Es würde zur Erläuterung meiner Behauptung vorteilhafter gewesen sein, wenn ich die verlorenen Teile „wieder eingesetzt“ hätte, aber ich zeichne eine Sache stets genau wie sie ist und vermeide Ausbesserung irgend welcher Art. Ganz besonders möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Vollendung der Formen in dem plastischen Ornament der marmornen Karniese hinweisen, im Gegensatz zu der Abstraktion der monochromen Figuren, des Knaufs und der Kreuzmuster zwischen den Gewölben, sowie

des dreieckigen Ornaments um den Bogen zur Linken.

§ 42. Ich habe eine große Liebe zu diesen monochromen Figuren, wegen ihres wunderbar durchgeistigten Lebens überall, wo ich sie vorfand; dessenungeachtet glaube ich, dass der außerordentliche Grad der Abstraktion, den sie erfordern, uns zwingt, ihnen den Rang einer fortschreitenden aber unentwickelten Kunst zuzuweisen, und dass ein vollendetes Bauwerk eher aus der höchsten Plastik (organische Form vorherrschend oder halb-vorherrschend) in Verbindung mit farbigen Mustern auf glatten oder breiten Oberflächen bestehen sollte. Und wir finden in der That, dass die Kathedrale von Pisa, die einen entwickelteren Typus als die in Lucca darstellt, genau dieser Anforderung entspricht, indem die Farbe auf den Wandflächen in geometrischen Mustern erscheint, während die Tierformen und das herrliche Blatterwerk an den behauenen Karniesen und Pfeilern auftreten. Ich glaube, dass die Anmut der behauenen Form am besten zur Geltung gelangt, wenn sie auf solche Art kühn den streng-stilisierten farbigen Ziermustern entgegengesetzt wird, während die Farbe selbst, wie wir gesehen haben, immer am bestechendsten ist, wenn sie in scharfen und winkligen Anordnungen gegeben wird. Auf diese Weise wird

die Skulptur ergänzt und gehoben durch die Farbe, und die Farbe zur höchsten Wirkung gebracht durch den Gegensatz zur Weiße und Anmut des behauenen Marmors.

§ 43. Im Verlauf dieses Kapitels und des vorhergehenden habe ich nunmehr im einzelnen die meisten Bedingungen von Kraft und Schönheit aufgezählt, die ich am Beginn als die Ursachen der tiefsten Eindrücke bezeichnete, welche die Baukunst auf den Geist des Menschen ausüben könne. Ich möchte nun um die Erlaubnis bitten, sie zu rekapitulieren, um zu sehen, ob ein Bauwerk vorhanden ist, das als Vorbild der Vereinigung aller, soweit das möglich, hingestellt werden kann.

Rückblickend auf den Anfang des dritten Kapitels und die in den zwei vorhergehenden Abschnitten durch Beispiele festgestellten Bedingungen ergänzend, erhalten wir nachfolgende Aufstellung edler baukünstlerischer Eigenschaften:

Betrachtlicher Umfang, ausgedrückt durch einfache Grenzlinien (Betrachtung III § 6). Projektion nach der Spitze (§ 7). Breite der glatten Oberfläche (§ 8). Viereckige Einteilungen solcher Fläche (§ 9). Abwechselnde und sichtbare Steinmetzarbeit (§ 11). Kräftige Tiefe der Schatten (§ 13), hauptsächlich ausgedrückt mittels durchbrochenen Maßwerks (§ 18). Ungleiches

Verhaltnis (Proportion) im Aufstieg (Betrachtung IV § 28). Seitliches Ebenmaß (Symmetrie) (§ 28). Skulptur, ganz zart an der Basis (Betrachtung I § 12); reicheres Maß von Schmuck an der Spitze (§ 13); abstrakt (stilisiert) bei unwichtigeren Ornamenten und Zierleisten (Betrachtung IV § 31), vollendet in Tierformen (§ 33). Beide in weißem Marmor auszufuhren (§ 40). Lebhafte Farbe eingeführt in geometrischen Flachornamenten (§ 39), oder durch den Gebrauch naturfarbiger Steine (§ 35).

Alle diese Eigenschaften vereinigt kommen, soweit mir bekannt, in ihrer hochstmoglichen Vollkommenheit nur in einem Bauwerk der Welt vor: beim Glockenturm des Giotto zu Florenz. Die Zeichnung nach dem Maßwerk seines oberen Stockwerks, roh wie sie ist, giebt dem Leser nichtsdestoweniger einen besseren Begriff von der Pracht dieses Turmes, als die dunnen Umrisse, mit denen er gewohnlich abgebildet wird. Für den Fremden ist sein erster Eindruck nicht sehr einnehmend, ein Gemisch, so scheint es anfangs, von Uberstrenge mit Uberfeinheit. Aber man lasse ihm Zeit, wie alle vollendete Kunst sie erfordert Ich entsinne mich noch sehr gut meiner Knaben zeit, als ich diesen Glockenturm geringschatzte und ihn nur fur sehr glatt und ausgeführt hielt Aber seit der Zeit habe ich neben ihm manche

Tage und Nächte verlebt, auf ihn geblickt von meinem Fenster bei Sonnenschein und Mondenschein; und ich werde nicht so bald vergessen, wie tief und duster mir die Wildheit der nordischen Gotik erschien, als ich später zum ersten Mal wieder unter der Front der Salisbury Kathedrale stand. Der Kontrast ist in der That merkwürdig, wenn man ihn plotzlich fühlen konnte, zwischen dem Aufsteigen jener grauen Mauern aus ihrem sanften ruhigen Rasengrund, gleich kahlen dunklen Felswanden aus einem grunen See, mit ihren rauhen, rohkornigen bröckligen Rippen, den dreifachen Lichtlochern, ohne Maßwerk oder andern Schmuck als das Schwalbennest in schwindelnder Höhe, — und dem hellen, sanften, sonnigen Schimmer des glühenden Jaspis, jenen fließenden spiralförmigen Saulen und märchenhaften Maßwerkverzierungen, so weiß, so webezart, so krystallisch, dass ihre schlanken Schafte kaum dunkel gegen die Blässe des östlichen Himmels sich abzeichnen, jene heilige Hoheit des Hugel-Alabasters, wie eine Morgenwolke angehaucht und ziseliert wie eine Seemuschel.

Und wenn dies, wie ich glaube, das Vorbild und Abbild vollkommener Baukunst ist, sollte es nicht etwas zu lernen geben, wenn wir auf das fruhe Leben dessen zuruckblicken, der es errichtete? Ich sagte, dass die Kraft des

Menschengeistes ihr Wachstum in der Wildni
habe; um so mehr muss die Liebe und Lus
jener Schonheit, von der wir jede Linie un
Färbung als das bleichere Abbild von Gotte
täglichen Werken erkannt haben, eingepflanz
werden, als der aufgefangene Strahl eine
Schopfungssterns, hauptsächlich in jenen Ge
genden, die Er geweiht und geschmuckt ha
mit der Fichte und der Fohre. Nicht innerhal
der Stadtmauern von Florenz, sondern in de
fernen Feldern wilder Lilien wuchs das Kin
heran, das den Schlussstein der Schonheit auf
richten sollte über ihren Schutz- und Trutz
werken. Bedenkt was er alles geworden ist
zahlt die großen Gedanken, mit denen er da
Herz Italiens erfüllte; fragt die, welche ihn
folgten, was sie zu seinen Fußen gelernt haben
und wenn ihr seine Mühen gemessen und ih
Zeugnis empfangen habt, und es euch scheint
als habe Gott auf diesen Seinen Diener kei
gewöhnliches Maß Seines Geistes ausgegossen
dass er in der That ein Konig unter den Kin
dern der Menschen war, dann erinnert euch
auch, dass der Spruch auf der Krone David
lautete · — „Ich habe Dich von der Schafhurde
genommen und vom Hüten der Herde.“

V. BETRACHTUNG

Der Leuchter des Lebens

§ 1. Unter den zahllosen Analogien, durch die in der korperlichen Welt das Wesen und die Beziehungen der menschlichen Seele in die Erscheinung treten, sind wohl keine so auffallend wie die Eindrücke, die mit den thatigen und schlummerndcn Zustanden der Materie untrennbar verbunden sind. An anderer Stelle habe ich darzulegen versucht, dass ein nicht unwichtiger Teil der wesentlichen Eigenschaften der Schonheit von dem Ausdruck lebendiger Kraft in den organischen Dingen abhängt, oder in der Anpassung und Unterwerfung von Dingen unter diese Kraft, die von Natur unthätig und kraftlos sind. Ich brauche hier nicht mehr zu wiederholen als die, wie ich glaube, allgemein zugegebene Thatsache, dass in sonstigen Beziehungen (wie in Hinsicht auf Stoff, Gebrauch oder äußere Gestalt) ahnliche Dinge edel oder unedel sind im Verhaltnis zur Fulle des Lebens, dessen sie sich entweder selbst erfreuen oder von dessen Wirksamkeit sie Zeugnis geben, wie

beispielsweise Sanddunen Schonheit offenbaren, indem sie das Siegel der Seewogen an sich tragen, der flache Strand durch die im Sande zurückgelassenen Rillen der rückrollenden Brandung. Dies trifft besonders

23. Lehrspruch
Alle Dinge sind edel im Verhältnis zur Fülle ihrer Lebenskraft

zu bei allen Gegenständen, welche das Zeichen der hochsten Ordnung schöpferischen Lebens an der Stirne tragen· des Menschengeistes. Sie werden edel oder unedel je nach dem Maß von hingebender Kraft dieses Geistes, das in ihnen zu fuhlbarem oder sichtbarem Ausdruck kommt. Ganz ausschlaggebend ist dieser Grundsatz bei allen Schöpfungen der Baukunst, welche aus sich selbst keines anderweitigen Lebens fahig sind und ebensowenig aus angenehmen Bestandteilen an sich zusammengefügt sind (wie Musik aus süßen Lauten, Malerei aus leuchtenden Farben), sondern aus leblosen Stoffen und daher im höchsten Grade von dem lebendigen Ausdruck geistigen Empfindens abhangen, das bei ihrem Entstehen in Wirksamkeit trat.

§ 2. Was Lebensenergie ist, darüber herrscht

kein Zweifel, ausgenommen über diejenige des menschlichen Geistes. Pflanzliche oder tierische Lebenskraft kann allerdings zu solchem Grad von Schwäche herabsinken, dass ihr Vorhandensein zweifelhaft ist; wenn sie aber überhaupt vorhanden ist, so ist sie es als solche: eine Verwechslung kann nicht stattfinden, keine Nachahmung und Vorspiegelung, kein Mechanismus oder Galvanismus kann sie ersetzen; keine Ähnlichkeit ist so tauschend, um ihr sofortiges Unterscheiden zu hindern, obwohl es sehr vielfache giebt, die die menschliche Einbildungskraft hervorzurufen und zu betonen geneigt ist, ohne auch nur einen Augenblick über die wahre Natur des durch sie belebten toten Dinges im Zweifel zu sein; vielmehr schwelgt sie in ihrem eigenen Lebensuberfluss, indem sie Gebardenspiel in die Wolkenzüge, Freude in das Spiel der Wellen und Stimmen in die Felsenklufte hineinzaubert.

§ 3. Sobald wir aber uns mit der menschlichen Energie zu beschäftigen beginnen, sehen wir uns sofort einem Doppelgeschopf gegenuber. Der größte Teil seines Wesens scheint einen unechten, schadlichen Doppelgänger zu haben, den er abstreifen und verleugnen muss So hat er einen wahren und einen falschen, lebendigen oder toten, geheuchelten oder ungeheuchelten Glauben; eine wahre und eine

falsche Hoffnung; eine wahre und eine fal
Barmherzigkeit und schließlich ein wahres
ein falsches Leben. Sein wahres Leben gle
demjenigen der niedrigeren organischen
schöpfe, einer unabhängigen Kraft, durch di
äußere Dinge beherrscht und benutzt; es
die Fähigkeit der Anpassung, welche A
ringsumher in Nahrung oder Nutzwerk
umwandelt. Sein falsches Leben ist in
That nur einer der Zustände des Todes
der Betäubung, aber es wirkt und han
wenn es auch nicht eigentlich belebt, unc
manchmal schwer von dem wahren zu ur
scheiden. Es ist jenes Leben der Gewohn
und des Zufalls, in welchem wir thun, was
nicht beabsichtigten, und sprechen, was
nicht meinen, und übereinstimmen mit d
was wir nicht verstehen; jenes Leben,
überladen ist mit der Last von Dingen
Verhältnissen, die außerhalb desselben lie
von denen es umgebildet wird, anstatt
es sie umbildet. An Stelle des Wachsens
Weitens unter erfrischendem Tau, wird
davon überzogen wie mit einem Reif und
hält sich zum wirklichen Leben wie ein Zuc
überguss von ihm innerlich fremden Gedan
und Gewohnheiten, zerbrechlich, spröde
eisig, weder biegsam noch erweiterungsfä
der, wenn er uns entgegensteht, stückw

zerschlagen und zerdruckt werden muss. Jeder Mensch kann bis zu einem gewissen Grade so einfrieren; jeder von Überflüssigem behindert und beengt werden; nur mit dem Unterschied, dass er immer wieder, wenn er wirkliches Leben in sich hat, diese Borke durchbricht, bis sie gleich den schwarzen Streifen an der Birkenrinde nur von der eigenen inneren Trieb- und Sprengkraft Zeugnis ablegt. Aber bei allen Anstrengungen, die die Besten machen können, vergeht viel von ihrer Lebenszeit in einer Art Halbtraum, worin sie sich allerdings bewegen und ihre Rollen in den Augen ihrer Mitträumer hinreichend spielen, aber weiter kein klares Bewusstsein von dem haben, was außer und in ihnen ist, blind gegen das eine, unempfänglich fur das andere, νωθροί.

Das Leben eines Volkes gleicht meistens dem eines Lavastromes, zuerst gluhend und ungestum, dann hell und heiß, dann langsam und dickflüssig, zuletzt nur noch vordringend durch das Schichten und Schieben und Schrumpfen seiner erstarrenden Krusten. Dieses letzte Stadium ist oft traurig anzusehen. Alle Abstufungen sind in den Kunsten deutlich wahrnehmbar und in der Baukunst noch deutlicher als anderswo; denn da diese, wie wir eben gesehen haben, besonders abhangig ist von der Warme des wahren Lebens, so ist sie auch ebenso em-

pfindlich gegen das kalte Schierlingsgift de
Falschen. Ich kenne kaum etwas Bedrückei
deres, sobald der Sinn einmal für solche Mer
male geweckt ist, als den Anblick einer tote
Architektur. Die Schwäche und Unzulänglicl
keit des Kindesalters ist voller Zukunft ur
erweckt unsere Teilnahme wie das Ringen u
vollständigen Wissens voll Streben und Stetig
keit; aber durch Unvermogen und Unbeweglicl
keit die vollentwickelte Gestalt eintrocknen z
sehen, alle Formen, die einst die frische Pr
gung der Gedanken waren, durch Ubergebrauc
abstumpfend zur Schale, zur Larve des ausge
wachsenen Geschopfes werden zu sehen, nacl
dem seine Farben verwelkt und der Einwohne
abgestorben oder ausgekrochen ist, — das is
ein Anblick, trüber und trauriger als das Ve
schwinden aller Kenntnisse und die Ruckkel
zu eingestandener und hilfloser Kindheit.

Nun ware es zu wunschen, dass eine de
artige Ruckkehr doch moglich ware Konnte
wir Kraftlosigkeit in Kindlichkeit verwandeln, s
wäre noch Hoffnung vorhanden; aber ich wei
nicht, wie weit wir noch wieder Kinder werde
und unser verlorenes Leben wiedergewinne
konnen. Die Regung, welche in den letzte
Jahren in unseren baukunstlerischen Bestre
bungen bemerkbar ist, wird von manchen Leute
als vielversprechend angesehen; wir wollen da

beste hoffen, aber sie scheint mir einen hippokratischen Zug zu haben*).

§ 4. Nun ist es in erster Linie von Wichtigkeit zu betonen, dass eine gegenwärtige Kunst, die borgt oder nachahmt, nicht notwendigerweise tot sein muss, sondern nur dann, wenn sie borgt ohne Zinsen oder ohne Wahl und Gefuhl nachahmt. Die Kunst eines großen Volkes, die sich entfaltet ohne Kenntnis edlerer Vorbilder als die, welche seine eigenen fruhen Bemuhungen darbieten, zeigt immer das dauerhafteste und zuverlässigste Wachstum und wird vielleicht auch als besonders verehrungswurdig auf Grund ihres Eigen-Ursprungs angesehen. Aber es liegt nach meinem Gefühl etwas noch Erhebenderes im Leben einer Kunst wie die der Lombarden, rauh und kindlich an sich und umgeben von Trummern einer edleren Kunst, die sie zu bewundern und

* Ich freue mich, so fruh diese Einsicht gehabt zu haben — wenn ich nur noch etwas mehr gehabt und das Reden aufgegeben hätte, wie viel echtes Leben hätte ich, statt es in zwecklosen Wortsprudeln zu verspritzen, für sorgfältiges Zeichnen aufsparen können! Ich hätte jeden Winkel von Sankt Markus und Ravenna inzwischen aufnehmen können Was noch Gutes in diesem erbärmlichen Wortschwall enthalten ist, mögen sich die Leute, die es verlangen, herausholen; mir scheint es ziemlich zwecklos, denn die einzige Kunst, die in England ubrig geblieben und zur Blute gelangt, ist die der Zettelankleber!

nachzuahmen sofort bereit ist, aber dennoch so stark und eigenständig in ihren Trieben, dass sie jedes Fragment, das sie borgt oder nachahmt, umbildet und umwertet bis sie es mit ihren Gedanken in Einklang gebracht hat, — anfangs zwar verwirrt und unbeholfen, aber schließlich vollständig organisch verschmolzen, alle geliehenen Elemente ihrem ursprünglichen unveränderlichen Leben angepasst und untergeordnet. Ich kenne gar kein beglückenderes Gefühl als die Wahrnehmung eines derartigen herrlichen Ringens und Durchkämpfens zu einem unabhängigen Dasein, die Entdeckung der übernommenen Gedanken, ja das Auffinden wirklicher Blöcke und Steine, die von anderen Händen in anderen Zeitaltern behauen wurden, eingefügt in die neuen Mauern, mit einem neuen Ausdruck und anderer Bedeutung, gleich jenen Felsstücken unerschütterten Gesteins (um auf unser früheres Gleichnis zurückzukommen), die wir im Herzen des Lavastromes finden, gewaltige Zeugen jener Kraft, die alles außer diesen kalcinierten Bruchstücken in der Masse ihres gleichartigen Glutmeers geschmolzen hat.

§ 5. Wie ist nun diese Nachahmung lebenskräftig und gesund zu erhalten? Unglücklicherweise ist es unmöglich, Leben zu definieren und einzuflößen, obwohl seine Anzeichen leicht erkannt und aufgezählt werden können; während

jeder einsichtige Kunstschriftsteller den Unterschied zwischen der Nachahmung in einer vorschreitenden und einer rückfälligen Epoche kennt und hervorhebt, hat noch keiner im geringsten Grade die lebendige Kraft auf den Nachahmenden zu übertragen vermocht. Dennoch ist es wenigstens interessant und recht nützlich sich zu merken, dass zwei unterschiedliche Eigenschaften lebensvoller Nachahmung Aufrichtigkeit und Unerschrockenheit sind! Niemals suchen sie die Quellen ihrer Anregungen und Anleihen ängstlich zu verbergen. Rafael schleppt eine ganze Figur des Masaccio davon oder borgt eine Komposition von Perugino mit dem Gleichmut und der Herzenseinfalt eines jungen Taschendiebes; der Baumeister der romanischen Basilika hat seine Säulen und Kapitäle hergeholt, wo er sie fand, wie eine Ameise Vorrat sammelt. Wo wir diese freimütige Aufnahme finden, da darf man voraussetzen, dass ein Kraftbewusstsein vorhanden ist, alles, was aufgenommen wird, umzubilden und zu erneuern; zu selbstbewusst und begeistert, um den Vorwurf des geistigen Diebstahls zu fürchten — zu sicher, dass es seine Selbständigkeit beweisen kann und bewiesen hat, um ängstlich zu sein, in der offensten und unzweideutigsten Weise seine Huldigung darzubringen für Das, was es bewundert. Die na-

türliche Folge dieses Machtbewusstseins ist eben die Kuhnheit der selbständigen Behandlung, wenn solche notwendig erscheint, die frischfröhliche, fortfegende Hinopferung und Preisgabe aller Überlieferung und Richtschnur, sobald sie unbequem wird. In den charakteristischen Formen des romanischen Stils in Italien, wo der nach oben offene Teil des heidnischen Tempels durch das hohe Kirchenschiff ersetzt ward (und wo infolgedessen der Thürgiebel der Westfront in drei Teile geteilt wurde, von denen der mittlere, gleich dem Gipfel eines Rückens abschragender Schichten, plotzlich durch eine Störung hochgerissen, abgelost und uber die Seitenteile erhoben ward), blieben an dem außersten Ende der Seitenschiffe zwei dreieckige Giebelstucke, welche nicht mehr ausgefullt werden konnten durch irgend eine der Arten von Zierschmuck, die für die ungebrochene Flache geeignet waren; die Schwierigkeit wurde großer, als die Mittelfront durch Säulenreihen eingenommen wurde, die nicht (ohne den Eindruck peinlicher Abgebrochenheit zu erzeugen) vor den Enden der Flügel aufhoren konnten. Ich weiß nicht, welcher Ausweg unter den obwaltenden Umstanden von Architekten gewahlt worden wäre, die großen Respekt vor der Überlieferung gehabt hatten, aber sicherlich wäre es nicht der der

Pisaner gewesen, nämlich die Säulenreihe einfach fortzuführen bis in die Giebelfläche hinein, sie immer mehr zum Ende hin verkürzend, bis der Schaft der letzten Säule ganz verschwand und nur noch das Kapital übrig blieb, ruhend in dem Winkel des Dreiecks unmittelbar auf ihrem Sockel! Wie weit dies Verfahren anmutig oder nicht ist, soll hier nicht untersucht werden; ich führe es nur vor als ein Beispiel der beinahe unvergleichlichen Kühnheit der Behandlung, die jedes überkommene Prinzip, das ihr im Wege stand, einfach beiseite schob, sich durch jede Schwierigkeit und Unbeholfenheit bis zur Erfüllung ihrer ursprünglichen Absichten frei hindurcharbeitete.

§ 6. Aufrichtigkeit ist natürlich allein noch keine Entschuldigung für Wiederholung, noch Kühnheit für Neuerung, wenn die eine aus Lässigkeit und die andere aus Thorheit entspringt. Höhere und untrüglichere Anzeichen von Lebenskraft müssen vorhanden sein, — Zeichen gleich unabhängig vom dekorativen, wie vom ursprünglich konstruktiven Charakter des Baustils und nachweisbar in jedem Stil, der entschieden fortschrittlich ist.

Unter diesen halte ich für eines der wichtigsten eine gewisse Vernachlässigung oder Geringschätzung der Feinheit im Ausführen, oder doch jedenfalls eine sichtbare Unterord-

nung der Ausführung unter die Auffassung, meistens unwillkürlich, nicht selten aber auch beabsichtigt.

24. Lehrspruch
Vollkommene Ausführung kennzeichnet sowohl die beste Architektur wie die beste Malerei

Es ist von seiten Lord Lindsays gut beobachtet und gesagt worden, dass die besten Zeichner Italiens auch zugleich die sorgfältigsten in der Durchbildung ihrer Werke waren, dass die Haltbarkeit und Vollendung ihrer Steinarbeit von musivischen oder sonstigen Technikern stets vollkommen waren im Vergleich zur Unwahrscheinlichkeit, dass heute unsere großen Künstler sich zu derartiger Detailarbeit herabgelassen hätten! Nicht nur gebe ich diese wichtige Thatsache zu und unterschreibe sie vollkommen überzeugt, sondern ich mochte vollkommenste und zarteste Durchfuhrung am richtigen Ort als das Merkmal jeder großen Baukunst erklären, wie auch aller großen Malerei. Da nun vollkommene Ausführung zur vollkommenen Kunst gehört, gehort dem entsprechend zur fortschreitenden sich entwickelnden Kunst auch fortschreitende Ausfuhrung, und ich glaube kaum, dass ein verhangniss-

volleres Anzeichen von beginnender Stumpfheit oder Erstarrung bei derartig unvollkommener Kunst gefunden werden kann, als dass sie von ihrer eigenen Ausführung gewissermaßen zuruckgehalten und gehindert würde, indem die Ausfuhrung dem Entwurf vorauseilt; wahrend hinsichtlich meiner Forderung vollkommener Ausführung am rechten Ort ich mir das Recht vorbehalten muss, zwei sehr wichtige Fragen: „Was ist Ausführung?“ und „Wo ist der rechte Ort dafur?“ auf meine Weise zu beantworten.

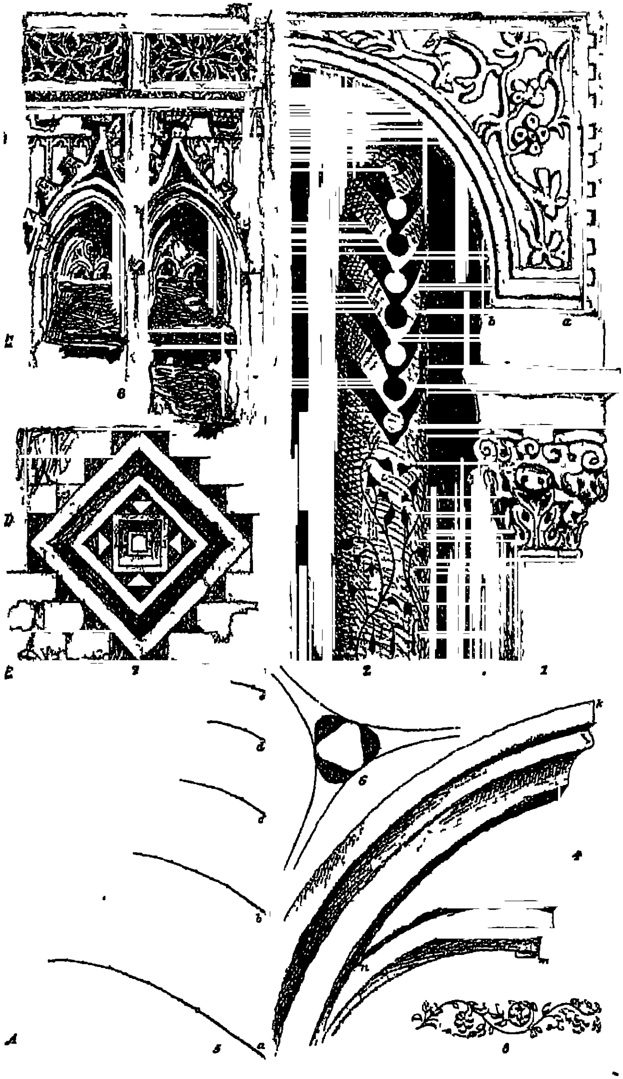
§ 7. Indem wir jeden dieser Punkte erlautern, müssen wir im Auge behalten, dass die Ubereinstimmung von Gedanken und Bearbeitung, von Wollen und Werden, bei den vorhandenen Beispielen durch die Ubernahme von Entwurfen einer vorgeschrittenen Epoche von den Arbeitern einer rohen wieder gestort wird. Alle Anfänge der christlichen Baukunst sind von dieser Art, und die notwendige Folge ist naturlich eine Zunahme des sichtbaren Zwischenraumes zwischen der Schonheit des Gedankens und der Kraft seiner Verwirklichung. Zu Anfang sehen wir die in ihrer Roheit fast wilde Nachbildung eines klassischen Entwurfs, indem die Kunst fortschreitet, verandert sich der Ent-

wurf durch die Beimischung gotischer Grotesken, die Ausfuhrung wird sicherer, bis eine Harmonie zwischen beiden hergestellt ist, ir deren Gleichgewicht sie zu neuer Vollkommenheit emporsteigen. Nun wird man während der ganzen Zeit, wo der verlorene Boden wieder erobert wurde, in der lebenden Architektur untrugliche, nicht misszuverstehende Merkmale finden von einer leidenschaftlichen Hast und Ungeduld, einen heftigen Ringen nach etwas Unerreichtem, das alle nebensachlichen Teile außer Acht lässt; eine rastlose unbefriedigte Geringschätzung jeglicher Eigenschaften, die entweder Befriedigung ausdrucken konnten oder Zeit und Sorgfalt erfordern, welche nutzlicher angewandt werden müssen. Gerade so wie ein guter ernster Zeichenschüler keine Zeit verliert mit dem Lineal oder in der Vollendung von Hintergründen bei Studien, die, während sie seinen augenblicklichen Zweck genügen, doch unvollkommen und geringwertiger sein werden gegen die, welche er später machen wird — so i die Lebenskraft einer fruhen Baukunst, d entweder unter dem Einfluss hoher Vorbild arbeitet oder in einem Zustand schneller sell ständiger Entfaltung sich befindet, auffallei erkennbar unter anderem an der Verachtun genauem Gleichmaßes und Gleichgewichts, d

andererseits in einer toten Architektur so peinliche Notwendigkeiten sind.

§ 8. Auf Tafel XII, Fig. 1 ist ein sehr merkwurdiges Beispiel sowohl von roher Ausführung wie Verachtung des Ebenmaßes gegeben bei dem kleinen Pfeiler und der Ubermauerung aus der Täfelung der Kanzel von Sankt Marcus zu Venedig. Die Unvollkommenheit (nicht nur Einfachheit, sondern thatsächliche Roheit und Hasslichkeit) des Blattornaments wird sofort in die Augen fallen; dies ist durchgängig der Fall in den Arbeiten aus jener Zeit, aber man wird nicht oft ein Kapitäl finden, das so nachlassig geschnitten ist; seine unfertigen Schnecken sind an der einen Seite viel hoher als an der anderen, und dort verjüngt, indem ein weiteres Rillenloch hinzugethan ist, um den Raum auszufullen; außerdem ist das Glied a des Tragsteins eine Rundung, wo es dem Bogen folgt, und eine flache Leiste bei a; die eine ist an die andere so nebenhin am Winkel b hinubergeführt und hort schließlich ganz schroff auf an der anderen Seite durch die unhoflichste und rucksichtsloseste Unterbrechung der äußeren Zierleiste; und trotz alledem ist die Anmut, Proportion und Empfindung der ganzen Anordnung so groß, dass sie an dieser Stelle nichts zu wunschen ubrig lasst, alle Symmetrie und Wissenschaft der Welt hatten sie nicht er-

Tafel XII



setzen konnen. In Fig. 4 habe ich versucht, eine Idee von der Ausfuhrung der untergeordneten Teile einer viel hoheren Arbeit zu geben, die Kanzel von Sankt Andrea zu Pistoja, von Nicolo Pisano. Sie ist ganz bedeckt mit sehr fein und zart ausgeführten figurlichen Skulpturen; als aber der Bildhauer zu den einfachen Bogenleisten kam, wollte er vermeiden, den Blick allzusehr durch genaue Arbeit oder Schärfe der Schatten auf sie zu lenken. Der Abschnitt k m ist besonders einfach und so leicht und stumpf in den Einsenkungen, dass sie nirgends eine scharfe Linie erzeugen; zuerst macht diese Behandlung den Eindruck der Nachlässigkeit aber in Wirklichkeit bedeutet sie bildhauerisches Skizziren, genau entsprechend einem malerisch leicht behandelten Hintergrund: die Linien erscheinen und verschwinden wieder, sind manchmal tiefer, manchmal flacher, manchmal ganz abgebrochen; der Einschnitt der Spitze geht in den des äußeren Bogens bei n über in der allerunerschrockensten Herausforderung samtlicher mathematischer Regeln und Gesetze uber die Beruhrung krummer Linien!

§ 9. Es liegt etwas sehr Reizvolles in diesem kuhnen Ausdruck des Geistes eines großen Meisters. Ich sage nicht, dass es die „vollkommene Arbeit“ der Geduld ist, aber ich glaube, dass Ungeduld eine herrliche Eigen-

schaft in einer aufstrebenden Schule der Baukunst ist, denn ich liebe das Romanische und Frühgotische besonders deshalb, weil sie ihr so viel Gelegenheit geben, sich zu verraten; zufällige Nachlassigkeit im Messen oder Durchführen ist darin oft unmerklich vermischt mit absichtlichen Abweichungen von symmetrischer Regelmaßigkeit und dem Hervorbrechen wechselvoller Einbildungskraft, beides Eigenschaften, welche beide Stile kennzeichnen: Wie groß, wie haufig sie sind und wie frisch die Strenge der architektonischen Regeln durch ihre Anmut und Plotzlichkeit durchbrochen wird, ist wohl noch kaum hinlänglich beobachtet worden; noch weniger die ungleichen Verhaltnisse von selbst wichtigen Bauteilen, die angeblich ganz und gar symmetrisch sein sollten. Ich bin mit der heutigen Praxis nicht so vertraut, um bezüglich ihrer genauen Messungen mich bestimmt äußern zu können; aber ich glaube, dass die nachfolgenden genaueren Maße der Westfront der Kathedrale von Pisa von heutigen Architekten fur sehr fehlerhafte Schatzungen gehalten werden wurden.

Die Front ist in sieben Gewölbeabschnitte geteilt, von denen der zweite, vierte und sechste Thuren enthalten; diese sieben sind in ganz durchdachten Verhältnissen angeordnet; der mittlere ist der großte, dann der zweite und

sechste, dann der erste und siebente und endlich der dritte und funfte. Durch diese Anordnung sollten diese Paare natürlich gleich sein und scheinen auch so dem Auge, aber ich fand ihre wirklichen Maße, von Pfeiler zu Pfeiler in italienischen Braccia und Palmi (gleich vier englischen Zoll), wie folgt:

	Braccia	Palmi	Zoll	Summe in Zoll
1. Mittelthür	8	0	0	= 192
2. Nordthür	6	3	1½	= 157½
3. Südthür	6	4	3	= 163
4. Äußerste nördliche Fläche	5	5	3½	= 143½
5 „ südliche „	6	1	½	= 148½
6. Nördliche Zwischenräume zwischen den Thüren	5	2	1	= 129
7 Südliche Zwischenräume zwischen den Thüren	5	2	1½	= 129½

Es entsteht demnach eine Abweichung zwischen jeweilig 2, 3, und 4, 5, von funf Zoll und einen halben in einem Fall und funf Zoll im andern.

§ 10. Dies mag jedoch teilweise auf eine gewisse Anpassung zuruckzufuhren sein bei den zufälligen Verschiebungen, welche offenbar während des Bauens in den Mauern der Kirche ebenso wie in denen des Glockenturms stattfanden. Nach meiner Auffassung sind die des Domes bei weitem die wunderbarsten; ich glaube darum, dass kein einziger Pfeiler vollkommen senkrecht steht; der Fußboden steigt und fällt zu verschiedenen Ebenen oder viel-

mehr die Plinte der Mauer sinkt fortwährend zu verschiedenen Tiefen hinein; die ganze Westfront hangt thatsächlich über (ich habe sie zwar nicht gelotet, aber die Neigung kann mit dem bloßen Auge wahrgenommen werden, indem man sie in Sehlinie mit dem senkrechten Pilastern des Campo Santo bringt), und eine außerordentliche Verzerrung in der Steinarbeit der sudlichen Wand beweist, dass diese Neigung schon begonnen hatte als das erste Stockwerk gebaut wurde. Der Karnies über dem ersten Bogengang dieser Front beruhrt die Spitzen von elf seiner fünfzehn Bogen; aber er verlasst plötzlich die Spitzen der vier westlichsten; die Bogen nicken nach Westen und sinken nieder, wahrend der Karnies steigt (oder zu steigen scheint), einen Zwischenraum von uber zwei Fuß frei lassend, der durch hinzukommende Lagen von Steinen ausgefullt ist. Da ist noch ein sehr merkwürdiges Zeugnis eines derartigen Ringens des Baumeisters mit einer nachgebenden Wand in den Säulen des Haupteinganges, die zu den lieblichsten Säulen in ganz Italien gehoren, cylindrisch und geschmuckt mit reichen Arabesken behauenen Blattwerks, welches am Sockel fast ganz herumläuft, empor zu dem schwarzen Pilaster, mit dem sie leicht verwoben sind: aber das Blätterschild, durch einen scharfen Umriss begrenzt,

wird nach den Spitzen zu schmäler und deckt dort nur den vorderen Abschnitt; so geben sie, von seitwärts gesehen, eine Umrisslinie, die kühn nach auswärts abfällt, was, wie ich vermute, in der Absicht geschah, um das unvorhergesehene Überlehnen der westlichen Mauern zu verbergen, und diesen durch ihre übertriebene Ausbiegung in derselben Richtung vergleichsweise den Schein des Lotrechten zu verleihen!

§ 11. Noch ein ähnliches Beispiel ist über der Mittelthür der Westfront. Alle Zwischenflächen zwischen den sieben Bogen sind mit schwarzem Marmor ausgefüllt, jeder mit einem Parallelogramm von Tiermosaik bedeckt, das Ganze bekrönt von einem breiten weißen Band, welches im Ganzen das darunter liegende Parallelogramm nicht berührt. Aber das Parallelogramm nordwärts vom Mittelbogen ist in eine schräge Lage gedrängt worden und berührt das weiße Band; und als ob der Architekt entschlossen wäre, zu beweisen, dass er sich nichts daraus machte, ob es das thut oder nicht, wird das weiße Band plötzlich dicker an der Stelle und bleibt so über den nächstfolgenden beiden Bogen. Und diese Unterschiede sind um so bemerkenswerter, weil die Steinarbeit durchweg meisterhaft vollendet ist und die überzähligen Steine mit so viel Accuratesse eingepasst sind, als ob sie auf Haaresbreite

stimmten. Kein Gedanke von Verwechslung oder Verwirrung; alles ist behaglich eingefasst, als ob der Baumeister keine Ahnung davon hätte, dass hier etwas verkehrt oder unordentlich ist. Ich wollte nur, unsere Architekten besäßen etwas von dieser prächtigen Unverschämtheit!

§ 12 Immerhin wird der Leser annehmen, alle diese Verschiedenheiten waren wahrscheinlich mehr veranlasst durch fehlerhafte Anlage als durch die Gefühle des Baukünstlers. Nicht so die vorzüglich fein berechneten Änderungen in den Verhältnissen und Maßen der scheinbar symmetrischen Arkaden der Westfront. Ich sagte bei einem früheren Anlass, der schiefe Turm von Pisa wäre der einzige hässliche Turm in Italien, weil seine Stockwerke von gleicher, oder beinahe gleicher Höhe wären, ein Fehler, so dem ganzen Geist jener Bauperiode entgegengesetzt, dass er nur als eine unglückliche Zufallslaune gelten kann. Vielleicht mag der allgemeine Eindruck der Westfront der Kathedrale dem Geist des Lesers wie eine scheinbare weitere Widerlegung der von mir befürworteten Regel erschienen sein. Das wäre sie aber auch dann nicht gewesen, wenn die vier oberen Arkaden thatsächlich gleich gewesen wären, da sie dem großen siebenbogigen unteren Stockwerk untergeordnet sind,

in der Weise, wie wir das an dem Turm von Salisbury beobachtet haben und wie es bei dem Dom von Lucca und dem Turm von Pistoja der Fall ist. Aber die pisaner Front enthält noch verfeinertere Verhältnisse. Nicht eine ihrer vier Arkaden ist von gleicher Höhe mit einer andern; die höchste ist die dritte, von unten gezählt; sie stufen sich in fast arithmetischer Proportion ab, nach der Reihe die 3., 1, 2. und 4. Die Ungleichheiten an ihren Bogen sind nicht weniger auffallend: zuerst scheinen sie dem Auge alle gleich, aber es ist eine Grazie an ihnen, die genaue Gleichheit nie hervorbringt; bei naherer Untersuchung bemerkt man, dass in der ersten Reihe von neunzehn Bogen achtzehn gleich sind und der mittlere größer als die übrigen; in der zweiten Arkade stehen die neun inneren Bogen über den neun unteren, mit dem mittleren gleichfalls als dem größten. An den Seiten aber, wo die Abdachung des schulterartigen Giebels ist, verschwinden die Bogen und an ihre Stelle tritt ein keilformiger Fries, nach auswärts verjungt, um den Säulen die Fortfuhrung bis zum Ende des Giebels zu gestatten; und hier, wo die Hohe der Schafte so schnell abnimmt, sind sie dichter gesetzt; fünf Schafte oder vielmehr vier Schafte und ein Kapital oben, gegen vier der unteren Arkade, giebt

einundzwanzig Intervalle anstatt neunzehn. Bei der nachsten oder dritten Arkade, welche ja die höchste ist, kommen hier acht ganz gleiche Bogen auf den gleichen Raum, den die neun unteren einnehmen, so dass sich jetzt dort ein mittlerer Schaft anstatt eines mittleren Bogens befindet, und die Spannweite der Bogen vermehrt sich im Verhältnis zur vermehrten Hohe. Endlich sind in der obersten Arkade, welche die niedrigste von allen ist, die Bogen von gleicher Zahl wie in der unteren, aber enger als alle ubrigen an der Fassade, indem sämtliche acht fast in den Raum über den sechs unter ihnen stehenden gehen, wahrend die letzten Bogen der unteren Arkade uberhoht werden durch seitliche Massen dekorativer Mauerflachen mit ausladenden Figuren.

§ 13. Nun, das nenne ich lebendige Baukunst! Es liegt Empfindung in jedem Quadratzoll und eine Anpassung an jede architektonische Forderung, mit entschiedener Abweichung in der Anordnung, welche ganz genau den Verhaltnissen und Vorkehrungen im Bau organischer Formen entspricht. Es fehlt an Raum, um noch weitere Untersuchungen anzustellen über die entzückenden Verhältnisse der außeren Schafte der Apsis dieses wunderbaren Bauwerks. Ich ziehe es vor, damit der Leser nicht auf den Gedanken kommt, dies sei ein

einziges, hervorgesuchtes Beispiel, den Aufbau einer andern Kirche zu beschreiben, das anmutigste und zugleich großartigste Stück romanischer Arbeit (als Fragment) in Norditalien: San Giovanni Evangelista zu Pistoja.

Die Seitenwand jener Kirche hat drei Geschosse von übereinander liegenden Arkaden, die nach oben in kühner geometrischer Proportion abnehmen, während die Bogen großtenteils an Zahl in arithmetischer zunehmen, d. h. zwei in der zweiten Arkade zu drei in der dritten und einer in der ersten. Damit aber diese Anordnung nicht zu formal erscheine, ist von den vierzehn Bogen der untersten Serie derjenige, welcher die Thür enthält, größer als die übrigen gemacht und zudem nicht in der Mitte, sondern als sechster von Westen gerechnet, fünf an der einen und acht an der andern Seite lassend. Ferner endet diese unterste Arkade in breiten flachen Pilastern von ungefähr halber Bogenweite, während die Arkade oberhalb fortgesetzt ist, nur die beiden äußersten Bogen am Westende sind größer als alle übrigen, und anstatt dass sie in den Raum des darunter liegenden äußersten Bogens kommen, wie es ordnungsmäßig sein sollte, „nehmen“ sie, d. h. überspannen sie diesen unteren Bogen und den breiten Wandpfeiler noch dazu. Aber selbst dies war dem Auge des Baukünstlers

noch nicht hinreichend „ordnungswidrig“; denn es gab noch immer zwei Bogen oberhalb gegen jeden einen unterhalb; was thut er also? Am östlichen Ende, wo mehr Bogen waren und das Auge leichter getauscht werden konnte, verengt er die zwei außersten unteren Bogen um einen halben Braccio, wahrend er gleichzeitig die oberen um ein Geringes vergroßerte, um auf diese Weise siebzehn obere gegen neun untere zu erhalten, anstatt achtzehn gegen neun. Das Auge des Beschauers wird durch diese Unregelmaßigkeit vollständig verwirrt und das ganze Bauwerk in eine große unteilbare Masse verschmolzen durch die interessanten Variationen in der Anordnung der ubereinander stehenden Säulenschafte, von denen nicht ein einziger genau an seiner richtigen noch bestimmt nachweisbar unrichtigen Stelle ist; und um dies noch spitzfindiger und unmerklicher herzustellen, findet man eine allmahliche Zunahme von einem bis anderthalb Zoll in dem Raum der vier östlichen Bogen außer dem zugestandenen halben Braccio. Ihre Maße, von Osten zählend, fand ich wie folgt:

	Braccia.	Palmi.	Zoll (engl.).
Erster.	3	0	1
Zweiter:	3	0	2
Dritter:	3	3	2
Vierter:	3	3	3½

Die obere Arkade ist nach demselben Prinzip

behandelt; es sieht zuerst aus als wären da drei Bogen zu jedem unteren Paar; es sind aber in Wirklichkeit nur achtunddreißig (oder siebenunddreißig, dieser Zahl bin ich nicht ganz sicher) gegen die siebenundzwanzig darunter; und die Säulen kommen in alle möglichen relativen Positionen. Selbst damit war der Erbauer noch nicht zufrieden, sondern wollte die Unregelmäßigkeit noch in den Schwung der Bogen hineinlegen; thatsächlich, obwohl der Eindruck einer gleichmaßigen Arkade vorhanden, ist nicht einer der Bogen von gleicher Hohe wie der andere; sie laufen an der Wand entlang wie Wellen an einem Hafendamm, einige berühren fast die Rollschicht darüber, während andere bis zu funf oder sechs Zoll darunter abstehen.

§ 14. Betrachten wir hiernach die Anlage der Westfront von Sankt Marcus zu Venedig; die (obwohl in mancher Hinsicht unvollkommen) in ihren Verhaltnissen und als ein reicher, phantastischer Farbentraum so wunderbar ist, wie je menschliche Einbildungskraft ihn ersann. Es mag diesbezüglich aber den Leser auch interessieren, einmal ein gegenteiliges Urteil zu horen. Nach dem was in den vorhergehenden Kapiteln hinsichtlich der Proportion im allgemeinen und insbesondere uber die Verkehrtheit „balancierter“ Kathedralenturme und

anderer regelmäßiger Entwürfe gesagt worc ist, zusammen mit meinen wiederholten H weisen auf den Dogenpalast und den Glock turm der Markuskirche als Mustervorbild sowie mein Lob des ersteren, namentlich v gen seines Vorragens oberhalb der zwei Arkade, werden die nachfolgenden Auszı aus dem Tagebuche Woods, des Architekt gleich bei seiner Ankunft in Venedig nied geschrieben, durch ihre frische Unmittelbark erfreuen und zugleich zeigen, dass ich kein wegs allgemeingültige und abgedroschene M nungen geaußert habe:

„Die seltsam aussehende Kirche und c große hassliche Glockenturm waren nicht verkennen. Das Äußere dieser Kirche ub rascht durch ihre übertriebene Hässlichk mehr als durch irgend etwas anderes.“

„Der herzogliche Palast ist sogar noch häs licher als alles von mir im Vorhergehend Erwähnte. Im Einzelnen betrachtet, kann i mir keine Änderung vorstellen, die ihn ertr lich machen wurde; wenn aber diese ho Wand zuruckgesetzt worden ware hinter c zwei Geschosse kleiner Bogen, so ware eine sehr noble Schopfung.“

Nach weiteren Bemerkungen uber „eine g wisse Richtigkeit in den Verhaltnissen“ u über den Schein von Reichtum und Kraft

der Kirche, dem er eine angenehme Wirkung zugesteht, fährt er fort: „Einige Leute sind der Meinung, Unregelmäßigkeit sei ein notwendiger Bestandteil ihrer Vortrefflichkeit. Ich bin entschieden entgegengesetzter Ansicht und davon uberzeugt, dass eine regelmäßige Anlage derselben Art weit vorzuziehen sei. Man lasse ein langliches Rechteck von guter, aber nicht aufdringlicher Architektur zu einer schönen Kathedrale hinfuhren, die zwischen zwei hochragenden Turmen erscheinen musste, mit zwei Obelisken vor der Front; an jeder Seite dieser Kathedrale mögen andere Vierecke teilweise in das erste einmünden und eines derselben bis zu einem Hafen oder Meeresstrand hinunterführen, und man wurde einen Anblick haben, der alles Vorhandene in die Schranken fordern konnte."

Aus welchem Grunde Herr Wood die Farben von Sankt Markus nicht zu genießen noch die Majestat des Dogenpalastes zu erkennen vermochte, wird der Leser entdecken, nachdem er die zwei folgenden Auszüge in Bezug auf die Caracci und Michelangelo gelesen hat.

„Die Bilder hier (Bologna) sind nach meinem Geschmack denen in Venedig weit vorzuziehen, denn wenn die venezianische Schule die Bologneser im Kolorit und vielleicht in der Komposition ubertreffen, so sind doch letztere

überlegen in Zeichnung und Ausdruck, und die Caracci *glänzen hier wie Götter.*“

„Was ist es denn, das man so viel an diesem Kunstler (Michelangelo) bewundert? Einige behaupten, es sei die Große der Komposition in den Linien und der Verteilung der Figuren; ich gestehe, dass ich das nicht begreife; indessen, da ich die Schönheit gewisser Formen und Proportionen in der Architektur anerkenne, darf ich folgerichtig nicht bestreiten, dass etwas Ähnliches in der Malerei vorhanden sein mag, obwohl ich unglucklicherweise nicht im stande bin, es zu schatzen.“

Ich halte diese Sätze fur sehr wertvoll, da sie die Rückwirkung einer beschrankten Kenntnis und eines falschen Geschmacks in der Malerei auf eines Architekten Verstandnis seiner eigenen Kunst offenbaren, und insbesondere mit welch seltsamen Begriffen oder Mangel an Begriffen von Proportion die Baukunst manchmal ausgeubt worden ist. Denn Herr Wood ist keineswegs unkundig in seinen Beobachtungen im allgemeinen, und seine Kritiken über klassische Kunst sind oft sehr wertvoll. Aber Diejenigen, die Tizian mehr lieben als die Caracci und an Michelangelo etwas zu bewundern finden, werden vielleicht geneigt sein, eine wohlwollende Prüfung von Sankt

Markus mit mir zusammen vorzunehmen. Denn obwohl der jetzige Verlauf der europaischen Ereignisse uns einige Aussicht giebt, die von Herrn Wood vorgeschlagenen Änderungen ausgeführt zu sehen, so dürften wir uns doch glucklich schätzen, die Markuskirche vorher so gesehen zu haben, wie sie die Baumeister im elften Jahrhundert geschaffen.

§ 15. Die ganze Front ist zusammengesetzt aus einer oberen und unteren Reihenfolge von Bogen, die mosaikgeschmückte Wandflachen einschließen und auf Säulenordnungen gestützt sind, von denen in der unteren Bogenreihe eine obere Ordnung auf eine untere gelegt ist. Demnach haben wir fünf senkrechte Einteilungen der Fassade, namlich zwei Ordnungen von Säulenschaften und die gewölbte Mauer, die sie tragen, unten; eine Ordnung von Schaften und die gewolbte Mauer, die sie tragen, oben. Um aber die beiden Hauptteile zusammen zu verbinden, steigt der mittlere untere Bogen (der Haupteingang) über die Ebene der Galerie und Balustrade, welche die seitlichen Bogen bekrönen.

Die Raumeinteilung der Saulen und Wandflächen der unteren Etage ist so lieblich und abwechslungsreich, dass ganze Seiten von Beschreibungen erforderlich waren, um sie vollig zu erlautern; ganz allgemein kann sie folgender-

maßen angedeutet werden: Die Höhe der unteren und oberen Schafte und der Mauer seien mit a, b und c bezeichnet, dann ist a : c = c : b (a ist nämlich die hochste); der Durchmesser von Schaft b verhält sich gewöhnlich zum Durchmesser von Schaft a, wie Höhe b zur Höhe a, oder etwas weniger, fur die große Plinte zugebend, welche die scheinbare Hohe des oberen Schafts verringert; und wenn dies das Verhaltnis der Weite ist, so wird ein Schaft oberhalb uber einen unterhalb gesetzt, mit zuweilen noch einem oberen Schaft dazwischen: aber an dem äußersten Bogen trägt ein einziger unterer Schaft zwei obere, so richtig in den Verhaltnissen wie die Äste eines Baumes, d. h. der Durchmesser eines jeden oberen gleich zwei Drittel des unteren. Nachdem auf diese Weise die drei Glieder der Proportion hergestellt sind im unteren Stockwerk, hat das obere, während es nur in zwei Hauptglieder eingeteilt ist, damit die ganze Hohe nicht in eine gleiche Zahl geteilt werden möge, das dritte Glied durch seine Spitztürmchen hinzugefugt. So weit uber die senkrechte Einteilung. Die wagerechte ist noch feiner. Es sind sieben Bogen im unteren Stockwerk. Nennen wir den mittleren Bogen a und zahlen bis zum Ende, so nehmen sie in dieser Wechselfolge ab: a, c, b, d. Das obere Stockwerk

hat funf Bogen und zwei hinzukommende Spitzbogen; diese nehmen in regelmäßiger Folge ab, der mittlere ist der größte und der äußerste der kleinste. Während demnach eine Proportion steigt, fällt die andere, wie Läufe in der Musik; dennoch ist die Pyramidengestalt für das Ganze gesichert und dazu ein weiterer wichtiger Punkt: keiner der Schäfte der oberen Bogen steht über einem der unteren.

§ 16. Man könnte meinen, dass durch diesen Plan hinreichende Abwechslung erreicht sei, aber der Baumeister war selbst damit noch nicht zufrieden, denn — und dies ist der Punkt, auf den es hier ankommt — wenn wir die Benennung a fur den mittleren und b und c fur die seitlichen Bogen beibehalten, so sind die nordlichen b und c beträchtlich weiter als die südlichen b und c, aber der südliche d ist viel weiter als der nördliche d und außerdem tiefer unterhalb seines Karnieses; und außerdem glaube ich kaum, dass irgend eines der scheinbar symmetrischen Glieder der Fassade thatsächlich mit einem andern übereinstimmt. Ich bedaure, die genauen Maße nicht angeben zu konnen. Ich gab das Messen an Ort und Stelle auf wegen der außergewöhnlichen Kompliziertheit und der Schwierigkeit,

welche das Nachgeben und Senken der Bogen verursacht.

Man möge mir nicht zutrauen, dass ich mir einbilde, die byzantinischen Baumeister hätten alle diese verschiedenen Prinzipien beim Bauen schon mit Vorbedacht angewandt. Ich glaube, sie bauten ganz nach ihrem Gefühl und weil sie das thaten, geht dieser Lebensstrom, diese Abwechslung und diese Feinheit durch ihre ganze Anordnung hindurch. Wir philosophieren uber dieses wundervolle Bauwerk, wie über die Schönheit im Wachstum der Waldbäume, die ihre eigene Schonheit nicht kennen.

§ 17. Vielleicht bietet sich ein noch merkwürdigeres Beispiel kühner Abweichung von vermeintlicher Symmetrie in der Hauptfront der Kathedrale von Bayeux. Sie besteht aus funf Bogen mit steilen Giebeln, die außenliegenden ausgefüllt, die drei inneren mit Thuren. Im ersten Augenblick scheinen sie in regelmäßiger Abstufung vom mittleren Hauptbogen aus abzunehmen. Die beiden seitlichen Thüren sind merkwurdig behandelt. Ihre Bogengiebelflächen sind mit Flachreliefs in vier Lagen ausgefüllt; in der untersten Reihe ist in jedem ein kleiner Tempel oder ein Eingang, welcher die Hauptfigur enthält (in dem zur Rechten ist es das Hadesthor mit Lucifer). Dieser kleine Tempel wird wie ein Kapital von einem einzelstehen-

den Säulenschaft getragen, welcher den ganzen Bogen in ungefähr $^2/_3$ seiner Breite durchteilt, die „größere Hälfte“ nach außen; und innerhalb dieses größeren Teils liegt die innere Eingangsthur. Diese genaue Übereinstimmung in der Behandlung beider Eingänge konnte uns verleiten eine Übereinstimmung in den Größenverhältnissen zu vermuten. Ganz und gar nicht. Die kleine innere nordliche Eingangspforte misst in englischen Fuß und Zoll 4 Fuß 7 Zoll von Pfosten zu Pfosten, dagegen die südliche genau 5 Fuß. 5 Zoll auf 5 Fuß ist ein beträchtlicher Unterschied. Die äußere nördliche Vorhalle misst vom Frontschaft zum Frontschaft 13 Fuß 11 Zoll, und die südliche 14 Fuß 6 Zoll, also ein Unterschied von 7 Zoll auf $14^1/_2$ Fuß. Es kommen auch auffallende Verschiedenheiten in den Giebelverzierungen vor.

§ 18. Ich habe nun wohl genug Thatsachen angeführt, obgleich ich sie noch unendlich vervielfachen konnte, um zu beweisen, dass derartige Abweichungen keine bloßen Versehen oder Nachlässigkeiten sind, sondern der Ausdruck einer eingewurzelten Geringschätzung, wenn nicht Abneigung, gegen genaue Messungen; in den meisten Fallen die Folge eines vorgefassten Impulses, das wirksame Ebenmaß durch Abweichungen von der Feinheit wie die in der Natur zu erreichen. Bis zu welchem

Maße dieses Prinzip manchmal durchgeführt wurde, werden wir an der Anordnung der Turme von Abbeville sehen. Ich behaupte nicht, dass dies richtig ist, noch weniger, dass es unrichtig ist, aber es ist ein schlagender Beweis von der ganzlichen Furchtlosigkeit einer lebendigen Baukunst; denn wir mögen darüber sagen, was wir wollen, dieser Flammenstil in Frankreich war, wenn auch entartet, so doch lebendig und durchdringend in seiner Einbildungskraft, wie je eine Phase des Menschengeistes; und er hatte bis heute leben können, wenn er nicht aufs Lügen verfallen ware.

Ich habe früher die Schwierigkeit in der Behandlung seitlicher Einteilung erwahnt, wenn sie in zwei gleichen Teilen geschieht, ohne ein drittes erganzendes Glied. Ich werde später einige Beispiele der verschiedenen Art und Weise geben, durch die diese Ergänzung und Aussöhnung bei Turmen mit doppelten Fenstern hergestellt wird. Der Abbeviller Baumeister hat in seinem Fall vielleicht den Knoten zu scharf durchgehauen. Ärgerlich uber den Mangel an Krafteinheiten zwischen seinen zwei Fenstern, legte er buchstäblich ihre „Kopfe“ zusammen und entstellte auf diese Weise ihre Sformigen Bogenleisten, so dass nur eine der dreiblatterigen Fullungen oben nach innen, gegen drei nach außen ubrig

bleiben bei jedem Bogen. Fig. 3 auf Taf. XII giebt die Anordnung. In Beziehungen gebracht zu den verschiedenen Windungen der flamboyant Kurven unterhalb, wird sie kaum am wirklichen Turm wahrgenommen, während sie in der Gesamtwirkung zu einer Masse zusammengeht.

Zugegeben, dies sei hässlich und unerlaubt: ich mag Sunden dieser Art gerne, um des Mutes willen, der dazu gehort, sie zu begehen! Auf Taf. III (Teil einer kleinen Kapelle, die an die Westfront der Kathedrale von Sankt Lo angebaut ist) wird der Leser aus demselben Baustil ein Beispiel finden von der Verletzung und Übertretung der eigenen Gesetze, einer besonderen Bedeutung zu Liebe. Wenn es etwas gab, was der Flamboyant-Architekt reich zu schmucken liebte, so war es die Nische oder Blende, denn sie war für ihn das, was das Kapital für die korinthische Säulenordnung; dennoch ist im vorliegenden Fall ein hasslicher Bienenkorb an Stelle der Hauptnische des Bogens gesetzt. Ob ich in der Auslegung seiner Bedeutung recht habe, weiß ich nicht, aber ich zweifle kaum, dass zwei Figuren darunter, die inzwischen längst herausgebrochen sind, einstmals die Verkündigung darstellten; auf der andern Seite der Kathedrale fand ich die Ausgießung des Heiligen Geistes, von Lichtstrahlen

umgeben, fast genau in derselben Nischenform dargestellt, die demnach zur Wiedergabe dieser Ausgießung gedacht sein mochte, während sie gleichzeitig als Traghimmel für die zarten Figuren darunter dienen konnte. Ob diese Auffassung richtig ist oder nicht, die verwegene Abweichung von den üblichen Regeln und Neigungen der Zeitepoche bleibt jedenfalls beachtenswert.

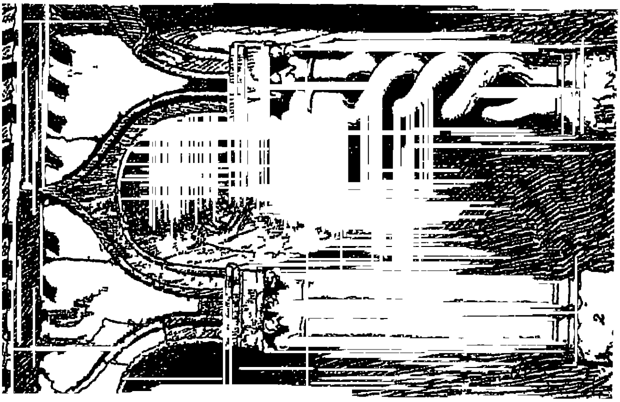
§ 19. Weit prachtvoller ist eine Freiheit, die bei dem Nischenschmuck der Vorhalle von Saint Maclou zu Rouen vorkommt. Der dargestellte Vorgang auf dem Flachrelief des Giebelfeldes ist das Jüngste Gericht, und die Skulpturen der Höllenseite sind mit einer lebendigen Kraft ausgearbeitet, deren furchtbare Grotesken ich nur einer Verschmelzung des Orcagna mit Hogarth vergleichen kann! Die Dämonen sind vielleicht noch schauerlicher als die des Orcagna; und manche Züge der durch Verzweiflung entstellten sündigen Menschheit sind dem britischen Maler jedenfalls ebenbürtig Nicht weniger wildbewegt ist die Einbildungskraft, die Furcht und Wut in die Gruppierung der Figuren hineingelegt hat. Ein Engel des Bösen auf ausgebreiteten Schwingen schwebend, treibt die Verdammten vom Orte des Gerichtes hinweg; und mit seiner linken Hand zieht er eine Wolke hinter sich, die er wie

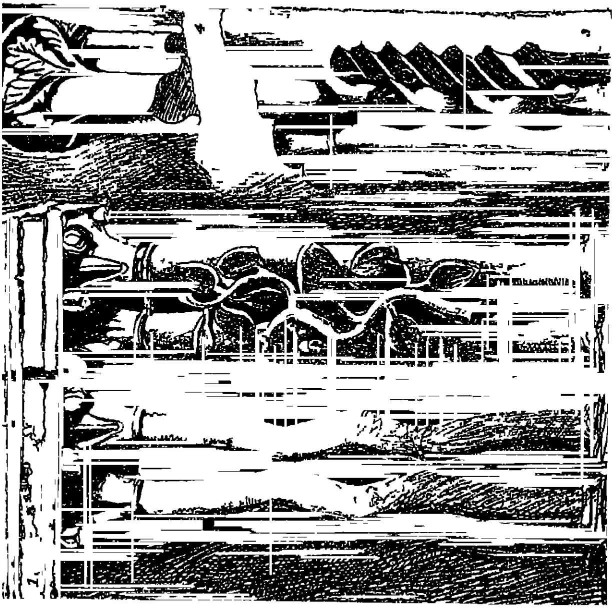
ein großes Sterbehemd uber sie alle ausbreitet; aber die Gerichteten sind so heftig von ihm gedrängt, dass sie nicht nur bis an die äußerste Grenze dieser Scene getrieben werden (die der Bildhauer in einen andern Winkel des Giebelfeldes verlegt hat), sondern sogar aus dem Giebelfelde heraus und bis in die Nischen des Bogens hinein, wahrend die Flammen, die ihnen folgen, gleichsam als ob sie von dem Luftdruck des Flügelschlages des Engels getrieben würden, auch in diese Nischen hineinlodern und hinaufzucken durch das Maßwerk! Die drei untersten Nischen sind gleichsam brennend dargestellt, wahrend an Stelle ihrer gewohnlichen gewolbten und gerippten Uberdachung ein Teufel mit ausgebreiteten Fledermausflugeln versteckt ist, der herunter grinst aus dem schwarzen Schatten!

§ 20. Damit habe ich genug Beispiele fur die Lebenskraft gegeben, die in derartiger Kühnheit zu Tage tritt, ob (wie sicherlich im vorliegenden Falle) gerechtfertigt oder unzweckmäßig; doch als ein einziges Beispiel fur die Lebenskraft der Assimilation oder „anpassenden Umwertung“, d. h. diejenige Fähigkeit, die jeden vorgefundenen Stoff ihren Zwecken unterwirft, möchte ich den Leser auf die merkwürdigen Säulen der Arkade an der Südseite der Kathedrale von Ferrara aufmerksam machen.

Ein einzelner Bogen davon ist auf Taf. XIII rechts wiedergegeben. Da vier solcher Bogen eine Gruppe bilden, so sind zwei Paar Säulen dazwischengeschoben, wie auf derselben Tafel links gezeigt ist, und dann kommen wieder vier Bogen. Es ist ein langer Bogengang von voraussichtlich mindestens vierzig Bogen, wenn nicht mehr, aber in der Anmut und Einfachheit seiner gestelzten byzantinischen Kurven kenne ich kaum seinesgleichen. Etwas Ähnliches an phantastischer Abwechslung der Säulen kenne ich jedenfalls nicht; es sind kaum zwei übereinstimmende, und der Architekt scheint bereit gewesen zu sein, Anregungen und Ähnlichkeiten aus jedweder Quelle aufzunehmen. Der an den zwei Saulen emporrankende Pflanzenwuchs ist schon, wenn auch bizarr; die gedrehten Pfeilerbündel daneben regen weniger angenehme Vorstellungen an, die auf dem byzantinischen Doppelknoten beruhenden schlängelnden Anordnungen sind zumeist graziös, aber ich war in Verlegenheit, eine Erklärung fur die außergewohnlich hässliche Type des Pfeilers Fig. 3 zu finden. Aber glücklicherweise hatte gerade in Ferrara eine Messe stattgefunden, und als ich mit meiner Skizze des Pfeilers fertig war, musste ich einigen Händlern aus dem Wege gehen, die ihre Bude mit allerlei Waren fortschafften. Diese war von

Tafel XIII





einer Art Sonnendach uberschattet, durch Stangen gestützt, welche aus zwei getrennten Stücken bestanden, die durch eine Zahnung zusammengehalten wurden, damit die Markise je nach dem Stande der Sonne erhöht oder herabgelassen werden konnte. Da hatte ich das Urbild meines hässlichen Pfeilers! Man wird nach dem, was ich über die Unzweckmaßigkeit der Nachbildung anderer als natürlicher Formen gesagt habe, nicht glauben, dass ich dieses Architekten Art als unbedingt nachahmenswert hinstellen will; dennoch ist die Demut lehrreich, die zu solchen Quellen als Motive herabstieg, ebenso wie der Mut, der sich so weit von allen hergebrachten Formtypen zu entfernen wagte und das lebendige Gefühl, das aus einer Zusammenstellung von so seltsamem und grobem Material ein harmonisches Stück kirchlicher Baukunst zu erzeugen vermochte.

§ 21. Ich habe zu Anfang dieser Abhandlung gesagt, dass Handarbeit stets von Maschinenarbeit unterschieden werden kann, gleichzeitig bemerkend, dass Menschen sich in Maschinen verwandeln und ihre Arbeit bis zum Niveau der Maschine herabwür-

25. Lehrspruch
Alle gute Arbeit muss freie Handarbeit sein
Vergleiche § 24

digen konnen. Solange aber Menschen als Menschen arbeiten und mit Herz und Seele ihr Äußerstes hingeben, so macht es nichts, wie ungeschickt sie auch arbeiten mogen, in der Behandlung wird ein gewisses Etwas sein, das nicht bezahlt werden kann: man wird erkennen, dass einige Stellen mehr Freude gemacht haben als andere — dass ein Innehalten, ein Überlegen, ein Sorgen und Sehnen dabei war; und dann werden auch nachlässige Stellen kommen, und feste und flotte und flüchtige; dort wird der Meißel hart, hier leichter und da wieder viel schüchterner eingeschlagen haben; und wenn des Menschen Geist mit seinem Herzen zugleich bei der Arbeit waren, so werden alle Hammerschlage an der richtigen Stelle sitzen. Eins wird das Andere verstärken und herausbringen. Der Gesamteindruck wird im Vergleich zum selben Gegenstand, der von der Maschine oder einer leblosen Hand geschnitten ist, etwa dem einer Dichtung ahnlich sein, die tief empfunden und gut gelesen wird, anstatt dass dieselben Verse heruntergeleiert werden. Es giebt Viele, die den Unterschied nicht merken, aber fur Die,

welche die Dichtung lieben, ist er Alles; lieber sie gar nicht hören, als schlecht vorgetragen. Ebenso ist fur Die, welche die Architektur lieben, Leben und Betonung der Hand Alles. Lieber kein Ornament, als ein schlecht geschnittenes, d. h. ein tot-geschnittenes. Ich kann es nicht oft genug wiederholen: nicht das grobe, nicht das schwere, nicht das stumpfe Schnitzen muss notwendigerweise schlecht sein; aber das „kalte“ Schnitzen — der Schein von gleicher Mühe und Mühelosigkeit überall —, die glatte, verteilte Ruhe herzloser Peinlichkeit, die Regelmäßigkeit eines Pfluges über ebenem Acker. Der frostige Eindruck tritt wahrscheinlicher sogar bei vollkommen durchgeführter, als bei irgend einer andern Arbeit hervor — im Vollenden erkalten und ermatten die Gefühle der Menschen. Wenn Vollendung durch Polieren und Schleifen verburgt und mit Hilfe von Sandpapier erreichbar ware, so konnten wir ebenso gut die ganze Arbeit gleich an die Drehbank abgeben. „Richtige“ Vollendung ist weiter nichts, als die volle Wiedergabe des beabsichtigten Eindrucks; und „hohe“ Vollendung ist die

Wiedergabe eines gut gewollten und lebhaft empfundenen Eindrucks. Sie wird weit haufiger durch rauhe, kraftvolle, als durch zarte, zimperliche Behandlung erreicht.

Es scheint nicht immer hinreichend verstanden zu werden, dass Skulptur nicht das bloße Schneiden der Form eines Dinges in Stein ist, sondern das Schneiden der Wirkung desselben. Sehr oft würde die wahre Form in den Marmor geschnitten gar nicht im mindesten dem Original ähnlich sehen. Der Bildhauer muss auch mit dem Meißel malen; die Halfte seiner Arbeit besteht nicht darin, die Form zu verwirklichen, sondern zu bekraftigen, durch Licht und Schatten, einen Wulst zu erhohen oder eine Höhlung zu vertiefen, nicht um einen Wulst oder eine Höhlung wirklich vorzustellen, sondern um eine Lichtlinie oder einen dunklen Fleck zu bekommen. In roher Weise ist diese Behandlung sehr hervortretend bei der alten französischen Holzschnitzerei; die Augenhöhlen ihrer Fabelwesen sind einfach in Löcher eingeschnitten, die verschieden angebracht und immer dunkel, alle denkbaren und erschreckenden Ausdrücke, abgewandt oder schielend, in den unheimlichen Gesichtern hervorbringen. Vielleicht gehören die Werke des Mino da Fiesole zu den höchsten dieser

Art von malender Skulptur; ihre größten Effekte werden durch seltsam eckige und scheinbar rohe Schnitte oder Hiebe des Meißels erreicht. Die Lippen eines der Kinder auf einem Grabmal in der Kirche von Badia scheinen nur halbfertig, wenn man sie in der Nähe sieht; der Ausdruck ist aber weiter gefuhrt und unaussprechlicher, als irgend eine Marmorarbeit, die mir je vorgekommen ist, in Anbetracht der Zartheit und Weichheit des Kindergesichts. Von strengerer Art aber gleichwertig sind die Statuen in der Sakristei von St. Lorenzo, und hier ebenfalls durch „Unfertigkeit“. Ich kenne gar kein Werk, worin die Formen unbedingt wahr und fertig sind, wo eine derartige Wirkung erzielt wurde (in griechischen Skulpturen ist sie nicht einmal versucht).*

§ 22. Es leuchtet ein, dass fur architektonische Verwertung solche mannliche Behandlung die zweckmäßigste ist, weil sie auch voraussichtlich ihre Ausdrucksfahigkeit bewahrt, wahrend eine feinere Ausfuhrung mit der Zeit leiden muss; da es außerdem unmöglich wäre, die hochste Durchfuhrung an alle die Massenarbeit zu verwenden, die ein großes Bauwerk bedeckt, wird man begreifen, wie kostbar die

* Der eingeklammerte Satz ist falsch, das Übrige aber sehr wahr und richtig. Die Art der Hellenen zu meißeln ist seitdem eingehend in meiner „Aratra Pentelici“ behandelt worden.

ebendige Geisteskraft werden muss, die sogar lie Unfertigkeit noch als ein weiteres Hilfsnittel zu verstärktem Ausdruck zu verwerten veiss; und wie grundverschieden die Meißeliebe, wenn sie nur rauh und rar sind, zwischen einem nachlassigen und einem vorsichigen, zwischen einem flachsinnigen und einem iefsinnigen Geiste sein müssen! Es ist nicht eicht, in einer Zeichnung etwas von dem Vesen solcher Steinbildnerei zu bewahren, ber der Leser wird ein paar Anhaltpunkte uf Taf. XIV in den Flachreliefs vom Nordingang der Kathedrale von Rouen finden. Es ind drei viereckige Postamente unter den drei Iauptnischen zu beiden Seiten derselben und ins in der Mitte, jedes derselben ist auf zwei eiten mit fünf vierblattrigen Fullungen getafelt. 's kommen auf diese Weise schon siebzig 'ierblatter allein auf das untere Ornament der 'hur, ohne die der außen umlaufenden Schicht der auf den außeren Postamenten zu zahlen: edes Vierblatt ist noch mit einem Flachrelief efüllt; das Ganze reicht ungefähr bis auf Ianneshohe. Ein moderner Architekt würde elbstverständlich alle funf Vierblatter jeder 'ostamentseite ganz gleich gemacht haben Der ittelalterliche nicht. Da die allgemeine Form ugenscheinlich ein aus Halbkreisen an den eiten eines Quadrats zusammengesetztes Vier-

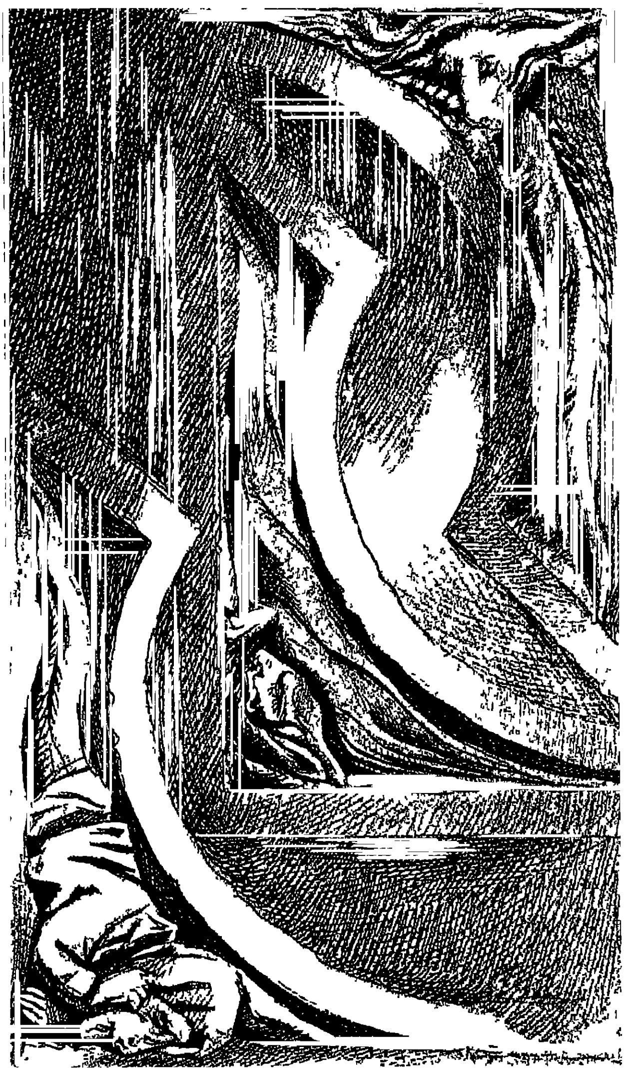
blatt ist, wird man bei näherer Prüfung finden, dass keiner der Bogen Halbkreise sind und keine der Grundflächen Quadrate. Die letzteren sind längliche Rauten, entweder mit ihrem spitzen oder stumpfen Winkel nach oben, je nach ihrer Größe; und die Bogen an ihren Seiten gleiten in die ihnen passenden Winkel des einschließenden Parallelogramms hinein, Zwischenräume freilassend, die von je einem Tier ausgefüllt werden. Da auf diese Weise der Umfang der ganzen Füllung jedesmal verschieden ist, so sind die untersten zwei von den fünf hoch, die nächsten beiden kurz und die oberste ein klein wenig höher als die untersten; dagegen in der Schicht der Flachreliefs, welche um die Thür herumläuft, wenn wir die beiden untersten (welche gleich sind) a, die beiden folgenden b und das fünfte und sechste c und d nennen, da verhält sich d (das größte) zu c = c zu a = a zu b. Es ist ganz wunderbar, wie viel für die Anmut des Ganzen von dieser Abwechslung abhängt.

§ 23. Jeder Winkelraum ist, wie gesagt, von je einem Tier ausgefüllt. Es sind demnach 70 × 4 = 280 Tiere (alle verschieden) in den bloßen Füllungen der Intervalle der Flachreliefs. Drei dieser Intervalle mit ihren Biestern in natürlicher Größe (die Kurven sind

auf dem Stein durchgepaust) habe ich auf Taf. XIV gegeben.

Ich sage nichts über ihre allgemeine Gestalt oder die Linien ihrer Flügel und Schuppen, die mit Ausnahme des mittleren Drachens kaum uber die gewohnten Gemeinplätze guter Ornamente hinausragen; aber es liegt in den Zügen etwas von jener gedankenvollen Vorstellungskraft, die heutzutage wenigstens selten ist. Das Tier links oben beißt auf etwas, dessen Form auf dem verwitterten Stein kaum mehr zu entziffern ist — aber beißen thut es; und der Leser muss wohl in dem seltsam zuruckgeschlagenen Auge jenen Ausdruck wiedererkennen, der meines Wissens nirgends anders vorkommt als in dem Auge eines Hundes, der etwas zum Scherz benagt und im Begriff ist, damit fortzulaufen. Dieser Seitenblick nun, soweit er durch den bloßen Einschnitt des Meißels angedeutet werden kann, wird durch einen Vergleich mit dem Auge des liegenden Geschopfs zur Rechten deutlich werden, das seinerseits finster und bose vor sich hinbrutet. Die Anlage dieses Kopfes und das Vorfallen der Mutze uber der Stirn ist schon; aber es liegt ein kleiner Zug uber der Hand, der besonders fein „gemeint“ und beobachtet ist: Der Bursche ist in seiner Bosheit selbst beunruhigt und verdrießlich, seine Hand ist gegen

Tafel XIV



den Backenknochen gepresst und das Fleisch der Backe ist durch den Druck unter dem Auge in Falten geschoben. Das Ganze sieht freilich abscheulich grob aus, wenn man es in einem Maßstab ansieht, der den Vergleich mit zarten Figurenradierungen natürlich herausfordert; aber als bloße Füllung eines Zwischenraums an der Außenseite einer Kirchenthür betrachtet, und noch dazu als eine von über dreihundert solcher Wesen (denn in meiner Berechnung hatte ich die äußeren Postamente nicht mitbedacht), beweist es eine sehr hochgradige Lebenskraft in der Kunst jener Zeit.

§ 24. Ich glaube die einzig entscheidende Frage bei allem Ornament ist einfach diese: War es mit Vergnügen und Genuss gemacht? war der Bildner glücklich als er daran meißelte? Es mag die denkbar schwerste Arbeit sein, um so härter, weil so viel Genuss dabei war; aber sie muss auch glücklich und glühend und gläubig gewesen sein: sonst wird sie nicht leben. Wie viel dieser glückliche Zustand von des Steinmetzen Mithilfe ausschließen würde, wage ich nicht zu erörtern, aber die Vorbedingung ist unumstoßlich.

Unlängst ist in der Nähe von Rouen eine gotische Kirche gebaut worden, gemein genug

in der That, was ihre Anlage betrifft, aber übertrieben reich im Detail; viele Einzelheiten sind mit Geschmack erdacht und alle offenbar von einem Mann, der alte Arbeit genau studiert hat. Aber Alles ist so tot wie Blatter im Dezember; nicht ein einziger feinfuhliger Strich, nicht ein herzenswarmer Schlag auf der ganzen Fassade. Die Männer, die sie ausführten, hassten sie und waren dankbar, als sie damit fertig waren. Und so lange sie das thun, beladen sie unsre Mauern und Wände lediglich mit Lehm — die Guirlanden von Lebensbaumen auf dem Père la Chaise sind ein heitererer Schmuck. Man kann das Gefühl nicht durch Bezahlen erzwingen — Geld kauft kein Leben. Ich bin mir nicht einmal sicher, ob man es durch Wachen und Warten erlangen oder erwerben kann. Es ist wahr, hie und da findet man einen Arbeiter, der es in sich hat, aber der bleibt nicht zufrieden mit untergeordneter Arbeit, er strebt vorwarts zum Akademiker; aus der Masse der verfügbaren Handwerker ist die Kraft verschwunden — wieweit sie wieder zu erwecken ist, weiss ich nicht. Dies allein weiss ich, dass alles Geld, das auf bildhauerisches Ornament im gegenwartigen Zustand dieser Kraft verwendet wird, buchstäblich unter die Rubrik der Aufopferung um des Opfers willen fällt, wenn nicht noch schlimmer

h glaube, die einzige Art reichen Ornaments, le uns offen steht, ist das geometrische Farenmosaik. Manches Gute könnte aus der ıllensbewussten Wiederaufnahme dieser Maler erwachsen. Aber jedenfalls haben wir ines in unserer Macht· stets ohne Maschinenrnament und gusseisernen Zierrat auszuommen. Alle gepragten Metalle und künstchen Steine, imitierte Holzer und Bronzen, ber deren Erfindung wir täglich frohlocken, – alle kurzen, billigen, leichten Manieren um ›as zu thun, dessen Ehre in seiner Schwierigeit liegt — sind gerade ebensoviele Hinderisse auf unserm schon reichlich verschutteten Vege. Sie werden keinen von uns glucklicher der weiser machen, denn sie werden weder en Stolz des Erkennens noch den Vorzug des ƷenieBens weiterverbreiten. Sie werden uns ıur oberflächlicher an Verständnis, kalter im Ⅎerzen und ärmer an Witz machen. Das ist ıur gerecht Denn wir sind nicht in die Welt ;esetzt, um etwas zu thun, in das wir nicht ınser Herz hıneınlegen konnen.

Wir haben bestimmte Arbeit um un›eres Brotes willen zu thun, und dıe nuss herzhaft gethan werden; andere Arbeit für unsern Genuss, und die muss ıuch mıt dem Herzen gethan werden, ıichts mıt Halbheit und Hınterlist,

sondern mit ganzem Willen: was solcher Mühe nicht wert ist, soll überhaupt nicht gethan werden. Vielleicht hat Alles, was wir zu thun haben, nur den Zweck der Übung von Herz und Hand und ist im ubrigen nutzlos; aber jedenfalls mag auch der geringe Wert ganz gespart werden, wenn es sich nicht der Mühe lohnt, unseren Willen und unsere Stärke dran zu wagen. Es geziemt unserer Unsterblichkeit nicht, eine Bequemlichkeit, die mit ihrer Verantwortung unvereinbar ist, auszunutzen, noch Hilfsmittel, die entbehrlich sind, als Vermittler zwischen ihr und dem Gegenstand, den sie beherrscht, zu dulden. Wer die Schöpfungen seines eigenen Geistes durch ein andres Werkzeug als seine eigene Hand gestalten möchte, würde auch, wenn er könnte, Drehorgeln an die himmlischen Heerscharen verteilen, um ihre Sphärenmusik leichter und lauter zu machen. Es liegt im menschlichen Dasein genug Halbschlaf und Erdenschwere und Fleischlichkeit, ohne dass wir auch noch die wenigen glühenden Glücksaugenblicke in Mecha-

26. Lehrspruch
Was immer Deine Hand zu thun findet, thue es mit Deiner Macht, nicht mit irgend einer andern

nismus umwandeln; und da unser Leben im besten Falle nur ein Nebel sein kann, der eine Zeit lang erscheint und dann verschwindet, so lasst ihn wenigstens als weiße Wolke in Himmelshöhen erscheinen, nicht als dicke Dunkelheit, die da brutet über der Hitze des Hochofens oder dem Rollen des Rades.

VI. BETRACHTUNG

Der Leuchter der Erinnerung

§ 1. Unter den Stunden seines Lebens, auf die der Verfasser mit eigentümlicher Dankbarkeit zurückblickt, weil sie ihm mehr als gewöhnliche Fülle an Freude und Klarheit des Erkennens brachten, ist eine, die er vor etlichen Jahren gegen Sonnenuntergang unter den zerrissenen Massen der Fichtenwaldungen zugebracht, die den Lauf des Ain einfassen, oberhalb des Dorfes Champagnole im Juragebirge. Es ist ein Fleckchen Erde mit aller Feierlichkeit aber ohne die Wildheit der Alpen, wo das Fühlbarwerden einer gewaltigen Kraft und einer tiefen, majestätischen Harmonie im Aufsteigen der langen losen Linien fichtenbewachsener Hügel zu Tage tritt, wo die ersten Akkorde jener mächtigen Bergsymphonien, bald lauter anschwellen und leidenschaftlicher zerrissen werden an dem rauhen Felsenrücken der Hochalpen. Noch ist ihre Stärke gedämpft, und die weithinwogenden Hügelketten mit weidenden Herden folgen aufeinander, wie die lange, tiefatmende Dünung über ruhige Gewässer hinrollt

von weither aus sturmischer See. Eine tiefe Zartlichkeit umspannt diese weite Einformigkeit. Die zerstörenden Zacken und die starre Strenge der Hauptketten sind dem Auge entruckt. Keine frostzerspaltenen, staubverschutteten Pfade alter Gletscher beängstigen die weichen Weiden des Jura, keine zersplitterten Trümmer unterbrechen die grunen Glieder seiner Wälder, keine tiefen, truben oder tosenden Flüsse winden ihre wilden, wechselvollen Wellen zwischen den Felsen hindurch. Geduldig, Wirbel auf Wirbel, Strudel auf Strudel, gleiten die klaren grunen Ströme in ihren wohlbekannten Betten dahin, unter dem ruhigen Schatten der nie gestorten Fichten sprießt hier Jahr um Jahr eine solche Fulle fröhlicher Blumen empor, wie ich ihresgleichen unter allen Segnungen der Erde nicht gesehen. Es war die Frühlingszeit, und alle kamen heraus in Buscheln gedrangt vor lauter Liebe; es war Raum genug für alle, aber sie drückten ihre Blätter in alle möglichen merkwürdigen Formen, um nur einander nah zu sein. Da war die Waldanemone, Stern an Stern, von Zeit zu Zeit zu bunten Nebelflecken zusammenschließend; und da war der Sauerklee, Truppe an Truppe, wie jungfräuliche Umzuge im Marienmonat, die dunklen, senkrechten Spalten des Kalksteins ganz ausgefullt damit, wie mit schwerem Schnee, an den Rändern mit

Epheu bewachsen, — Epheu so leicht und li
lich wie Weinranken; dann hin und wie
ein Büschel blauer Veilchen und Schlüss
blumen an sonnigen Stellen; auf dem me
offenen Boden die Wicke, die Wallwurz u
der Seidelbast, die kleinen saphirgrünen Kn
pen der Alpenmilchblume und die wilde E
beere, just ein oder zwei Bluten, alles ausg
streut über die goldige Weichheit des wonnig
warmen, bernsteinfarbigen Mooses.

Ich trat an den Rand des Bergstroms hera
das feierliche Murmeln seiner Gewässer sti
plotzlich von unten herauf, vermischt mit de
Gesang der Drosseln und Amseln in d
Fichtenzweigen; auf der gegenuberliegend
Thalseite, durch graue Sandsteinfelsen rin
herum eingemauert, erhob sich langsam üb
ihrem Rand ein Habicht, mit seinen Schwing
fast den Fels beruhrend, wahrend die flimmer
den Schatten der Fichten auf seinem Gefied
spielten; ein Abgrund von hundert Faden unt
seiner Brust, wo die wirbelnden Wellen d
grünen Flusses blinkten und blitzten und ih
Schaumblasen ihn scheinbar verfolgten. I
war kaum eine Scenerie denkbar, deren B
deutung weniger von irgend etwas anderem a
hängig schien, als von ihrer eigenen einsam
und ernsten Schonheit; aber der Verfasser e
innert sich noch wohl der plötzlichen Lauhe

und Leere, die uber ihn kam, als er versuchte (um dem Ursprung der Einwirkung auf den Grund zu kommen), sich vorzustellen, dies sei eine Gegend in irgend einem Urwalde des Neuen Weltteils. Die Blumen verloren in einem Augenblick ihr Licht, der Strom seine Stimme; die Hugel wurden bedrückend einsam, eine Schwere in den Asten des verdunkelten Waldes zeigte, wie viel ihrer früheren Fulle von einem Leben abhing, das nicht das ihre war, wie viel von der Pracht der unzerstörbaren oder stets erneuerten Schopfung in ihrer Wiedergeburt von Dingen und Gedanken widergespiegelt wird, die noch kostlicher in der Erinnerung sind, als sie selbst. Jene immer sprießenden Blumen und immer fließenden Strome waren gefärbt und getrankt von den tiefen Tonen menschlicher Thatkraft, Tapferkeit und Tugend; und die Spitzen jener schattigen Höhen, die sich gegen den Abendhimmel abhoben, erhielten eine erhabenere Bedeutung, weil ihre weiten dunklen Schlagschatten ostwärts hinüberfielen über die eiserne Mauer von Joux und die viereckige Veste von Granson.

§ 2. In ihrer Eigenschaft als Erhalterin und Beschutzerin dieser heiligen Erinnerungen haben wir der Baukunst sehr ernste Gedanken zu weihen Wir konnen ohne sie leben, ohne sie beten, aber nicht ohne sie erinnern. Wie

kalt ist alle Weltgeschichte, wie leblos alle Einbildungskraft, verglichen mit Dem, was das lebende Volk geschrieben, was der unzerstorte Marmor gestaltete; wie viele Seiten zweifelhafter Überlieferung konnten wir nicht entbehren für einige wenige aufeinander liegende, unberuhrte Steine! Der Ehrgeiz der alten Turmbauer von Babel war wohl begründet für diese Welt; es giebt nur zwei starke Überwinder der Vergesslichkeit der Menschen: Dichtkunst und Baukunst, und die letztere umschließt in gewisser Hinsicht die erste, und ist noch machtiger in ihrer Wirklichkeit. Es ist gut, nicht nur Das zu besitzen, was Menschen gedacht und gefühlt haben, sondern auch was ihre Hände gehoben und gehauen, ihre Stärke geschmiedet und ihre Augen geschaut alle Tage ihres Lebens. Die Geschichte Homers ist in Dunkelheit gehüllt, seine Personlichkeit in Zweifel. Nicht so die des Perikles: und der Tag wird kommen, wo wir eingestehen werden, dass wir über Griechenland aus den zerfallenen Bruchstucken seiner Steingebilde mehr erfahren haben, als aus seinen süßen Sangern oder kriegerischen Geschichtsschreibern.

Wenn wirklich ein Nutzen in unserer Kenntnis der Vergangenheit oder eine Freude in dem Gedanken liegt, ein An-

denken zu hinterlassen, das uns Kraft zu gegenwartigem Streben verleihen kann oder Geduld im Standhalten, so giebt es zwei Pflichten in Bezug auf nationale Architektur, deren Wichtigkeit nicht überschätzt werden kann. Die erste besteht darin, die Baukunst der Gegenwart „historisch" (nämlich „unsere Zeit" ausdrückend) zu machen; die zweite, die der Vergangenheit als die kostbarste aller Erbschaften zu erhalten.

27. Lehrspruch
Baukunst muss lebendige Geschichte sein und als solche erhalten werden

§ 3. Man darf wohl sagen, dass in der ersten dieser beiden Aufgaben die Erinnerung wahrhaftig der Sechste Leuchter der Baukunst ist; denn indem sie gedenkend (memorial), oder erhebend (monumental) wirken, erreichen erst die öffentlichen oder bürgerlichen Bauwerke ihre höchste Stufe der Vervollkommnung; und zwar teilweise darum, weil sie in dieser Absicht haltbarer und dauerhafter gebaut werden, und andererseits weil ihre Ausschmückung infolgedessen durch eine sinnbildliche und geschichtliche Bedeutung belebt wird.

Was bürgerliche Bauwerke anbetrifft, so muss ja immer eine gewisse Beschränkung diesbezüglich in der Kraft sowohl wie in den Herzen

der Menschen liegen; dennoch kann ich nicht umhin zu glauben, dass es ein schlechtes Zeichen für ein Volk ist, wenn seine Hauser nur gebaut sind, um für eine Generation zusammenzuhalten. Es liegt ein Heiligtum in dem Hause eines guten Menschen, das nicht in jeder Mietskaserne wieder aufersteht, die auf seinen Trümmern errichtet wird, und ich glaube, dass gute Menschen dies auch gewöhnlich fühlen und betrübt sein würden, nachdem sie ihren Lebenslauf glücklich und ehrenhaft bestanden haben, am Schlusse denken zu müssen, dass die Stätte ihres Erdendaseins, die allen Ruhm, alle Fröhlichkeit und alle Traurigkeit gesehen und beinahe mitempfunden haben konnte — dass diese Statte fortgerissen werden sollte, sobald erst Raum für Grabe ausgegraben sei; dass ihr keine Achtung erwiesen, keine Anhänglichkeit bezeigt und auch den Nachkommen kein Nutzen daraus erblühen solle; dass, obwohl ein Gedenkstein in der Kirche gesetzt, kein warmes Erinnerungszeichen in Heim und Herd fur die Kinder geblieben; dass ihre Schutz- und Schönheitsstätte ganz in Staub zerfallen muss. Ich sage, dass ein guter Mann dies fürchten wurde, und dass ein guter Sohn, ein edler Nachkomme noch weit mehr davor zuruckschrecken würde, dies seines Vaters Hause anzuthun.

Ich behaupte, wenn Menschen wirklich

wie Menschen lebten, so würden ihre Wohnhäuser Tempel sein, Tempel, die wir kaum wagen wurden zu schadigen und in denen leben zu dürfen uns heilig machen würde; und es muss eine seltsame Auflösung der

28. Lehrspruch
Die Heiligkeit des Heims für gute Menschen

angeborenen Zuneigung sein, eine Undankbarkeit fur alles, was das Elternhaus gegeben und gelehrt hat, ein Zugeständnis, dass wir unseres Vaters Eigenart und Ehre untreu geworden sind, — oder dass unsere eigene Wohnstätte nicht so ist, dass sie unsern Kindern ein Heiligtum sein kann, — wenn Jedermann ganz für sich und nur für den kleinen Umlauf seines Lebens bauen wollte. Und ich blicke auf diese armseligen Anhaufungen von Kalk und Lehm, die aus den geknechteten Feldern in der Umgebung unserer Hauptstadt in schimmeliger Schabigkeit dreist in die Hohe klettern, — auf jene dünnen, wackelnden, grundlosen Schachteln aus Splitterholz und falschem Sandstein; jene dustern Reihenfolgen stereotyper Genauigkeit, ähnlich ohne jede Kameradschaft, ebenso einzeln wie einförmig, —

nicht nur mit dem wegwerfenden Abscheu eines beleidigten Auges, nicht nur mit Trauer über eine entweihte Landschaft, sondern mit der schmerzlichen Ahnung, dass die Wurzeln unserer nationalen Größe tief angefressen sein mussen, wenn sie so lose in ihrem heimatlichen Boden stecken; dass diese ungemütlichen und ungeehrten Wohnstätten die Zeugen eines weitverbreiteten Geistes der offentlichen Unzufriedenheit sein müssen; dass sie die Epoche bezeichnen, wo jedermanns Ziel eine höhere Lebenssphäre ist als seine naturliche, und jedermanns vergangenes Leben gewohnheitsgemäss verachtet wird; wo Menschen bauen in der Hoffnung, die Stätten, die sie bauen, bald zu verlassen, und leben in der Hoffnung, die Jahre, die sie schon gelebt haben, baldigst zu vergessen; wo die Gemütlichkeit, der Friede und die Heiligkeit des Wohnhauses nicht mehr empfunden werden; wo die überfüllten Mietshauser einer ruhelos ringenden Bevölkerung sich nur von den Zelten der Beduinen und Zigeuner durch ihre weniger gesunde Abgeschlossenheit gegen die Himmelsluft und die weniger

;luckliche Auswahl ihrer Lage unter-
;cheiden, durch die Preisgabe der Frei-
ıeit ohne die Segensgabe der Ruhe,
lurch die Armut an Haltbarkeit ohne
len Reichtum an Abwechslung.

§ 4. Dies ist kein leichtes und folgenloses
Ĵbel; es ist voll böser Vorbedeutung, an-
teckend und trächtig mit schädlichen Keimen.
Venn Menschen ihren Herd nicht lieben,
hre Schwelle nicht ehren, so ist das ein Zei-
hen, dass sie beides entehrt haben, dass sie
iemals die wahre Auffassung des christlichen
Gottesdienstes verstanden, welche wohl den
Götzendienst, aber nicht das Gottempfinden
es Heiden beseitigen sollte! Unser Gott ist
in Hausgott so gut wie ein himmlischer;
ir hat einen Altar in jedermanns Heim; mag
ler wohl Obacht geben, der ihn leichtfertig
erstört und seine Asche verstreut!

Es ist nicht eine Frage der bloßen Augen-
'eide, nicht des befriedigten Stolzes oder der
erfeinerten und verschärften Einbildung, wie
nd mit welchem Grad von Dauerhaftigkeit und
ollkommenheit die Wohngebäude eines Volkes
rrichtet werden sollen. Es ist eine jener
thischen Pflichten, die nicht darum straflos
ernachlässigt werden dürfen, weil ihre Er-
illung von einer sehr fein abgetönten und
bgewogenen Gewissenhaftigkeit abhängt, un-

sere Wohnhäuser mit Sorgfalt, Geduld und Liebe und fleißiger Vollendung zu bauen, im Hinblick auf eine Dauer von mindestens solcher Entwicklungsperiode, wie sie im gewöhnlichen Verlauf nationaler Umwälzung angenommen werden darf, bis zur volligen Veranderung in der Richtung der lokalen Bedürfnisse und Bestrebungen. Dies zum Mindesten; es ware aber noch besser, wenn die Menschen, wo es irgend thunlich erscheint, ihre eigenen Häuser in einem Maßstabe bauten, der ihren Verhältnissen beim Beginn eher als ihren Errungenschaften am Ende ihrer irdischen Laufbahn entspräche; und zwar derart, dass sie so lange stehen wie die allerstarkste menschliche Arbeit nur irgend zu stehen Aussicht hat; ihren Kindern und Kindeskindern erzählend, was sie gewesen sind und von wo sie, wenn ihnen das vergönnt war, emporgestiegen sind. Und wenn Hauser so gebaut würden, konnten wir die wahre burgerliche Baukunst haben, die ursprünglichste von allen, die sich nicht schämt, mit Ehrfurcht und Einsicht die kleine Wohnung wie die große zu behandeln und die Beschranktheit weltlicher Verhaltnisse wenigstens mit der Wurde heiterer und zufriedener Mannhaftigkeit auszufüllen.

§ 5. Ich betrachte diesen Geist ehrenvollen, stolzen, friedesichern Selbstbesitzes, diesen

bleibenden Sinn zufriedener Weisheit als untruglich eine der Hauptquellen des großen intellektuellen Kraftbestandes aller Zeitalter und zweifelsohne als den Ursprung der großen Baustile in Italien und Frankreich. Bis zum heutigen Tage bleibt die Bedeutung ihrer stattlichsten Stadte nicht etwa abhängig von dem vereinzelten Reichtum ihrer Paläste, sondern von dem in Ehren gehaltenen Schmuck selbst der geringsten Wohnungen in den Perioden ihrer Blute. Das allersorgfältigst ausgearbeitete Stück Architektur in Venedig ist ein kleines Häuschen am Ende des Canal Grande, bestehend aus einem Erdgeschoss mit zwei Stockwerken daruber, drei Fenster im ersten und zwei im zweiten. Manche der vorzuglichsten Gebaude liegen an den kleineren Kanälen und sind kaum großer als dieses. Eines der interessantesten Beispiele der Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts in Norditalien liefert ein Haus in einer Seitengasse hinter dem Marktplatz von Vicenza; es trägt die Jahreszahl 1481 und den Sinnspruch: „Il. n'est. rose sans. épine“; dasselbe hat ebenfalls nur ein Erdgeschoss und zwei Stockwerke, mit drei Fenstern in jedem, durch reiche Blumenverzierungen getrennt, und mit Balkonen, von denen der mittlere durch einen Adler mit ausgebreiteten Schwingen, die beiden seitlichen durch geflugelte Greife ge-

tragen werden, die auf Füllhörnern stehen. Die Idee, ein Haus müsse, um gut gebaut zu werden, groß sein, ist ganz und gar neueren Ursprungs und ist gleichbedeutend mit der Vorstellung, kein Bild könne „historisch“ sein außer in einem Maßstab, der überlebensgroße Figuren zulässt.

§ 6. Ich möchte also unser gewöhnliches Wohnhaus so gebaut haben, dass es bleibend und zugleich lieblich ist, so reich und voll von Freundlichkeit, wie nur immer möglich, von innen wie von außen; mit welchem Grad von Ähnlichkeit in Art und Stil untereinander, soll in einer andern Stelle besprochen werden; aber jedenfalls mit solchen Abweichungen, wie sie zu jedes Bewohners Eigenart und Beschäftigung passen, auch in Hinsicht auf seine Vergangenheit. Dieses Recht an dem Hause gehört, nach meinem Dafürhalten, dem ersten Erbauer, und soll von seinen Kindern geachtet werden; und es würde gut sein, wenn an einigen Stellen glatte Steine frei gelassen würden, um Inschriften oder Auszüge aus seinem Leben und seinen Erfahrungen anzubringen, das Gebäude dadurch zu einer Art Denkmal erhebend, zugleich in mehr systematischer Anschaulichkeit jene gute Sitte entwickelnd, die ehedem allgemein war, und die noch unter einigen Schweizern und Deutschen geblieben

ist, nämlich die Gnade Gottes zu erbitten bei Errichtung einer friedlichen Wohnstatte. Ich nahm die nachfolgenden Zeilen von der Front eines unlängst errichteten Landhäuschens auf den grunen Halden, die vom Dorfe Grindelwald zum unteren Gletscher hinabfuhren: —

Mit herzlichem Vertrauen
Hat Johannes Mooter und Maria Rubi
Dieses Haus bauen lassen
Der liebe Gott woll uns bewahren
Vor allem Unglück und Gefahren,
Und es in Segen lassen stehn
Auf der Reise durch diese Jammerzeit
Nach dem himmlischen Paradiese,
Wo alle Frommen wohnen,
Da wird Gott sie belohnen
Mit der Friedenskrone
In alle Ewigkeit

§ 7. Bei öffentlichen Gebäuden sollte der historische Sinn noch bestimmter zum Ausdruck kommen. Es ist einer der Vorzuge der gotischen Baukunst, — ich gebrauche das Wort gotisch im weitesten Sinne gegenüber dem Klassischen — dass sie einen Reichtum der Überlieferung und Erinnerung zulässt, der ganz unbegrenzt ist. Die sorgfältigen und vielfältigen bildnerischen Verzierungen geben die Möglichkeit, entweder symbolisch oder buchstablich Alles festzuhalten, was an volkstumlichen Empfindungen oder Errungenschaften der Überlieferung wert ist. Mehr Dekoration wird frei-

lich in den meisten Fällen erforderlich sein, als die von so erhabenem Inhalt und Manches, selbst in den gedankenreichsten Perioden, ist der Freiheit der Einbildungskraft überlassen geblieben, oder bestand aus bloßen Wiederholungen nationaler Sinn- und Wappenbilder. Es ist aber gewohnlich unrichtig, auch bei bloßem Oberflächenschmuck auf das starke Vorrecht der Abwechslung zu verzichten, welche im Geist des gotischen Stils liegt; mehr noch bei wichtigeren Gebilden, z. B. Säulenkapitälen und Kragsteinen oder Gesimsen, wie natürlich bei allen ausgesprochenen Flachreliefs. Lieber die roheste Arbeit, die eine Geschichte erzählt oder eine Thatsache berichtet, als die reichste ohne Inhalt. Es sollte auf großen städtischen Gebäuden nicht ein einziges Ornament ohne irgend einen beabsichtigten geistigen Hintergrund sein. Wirkliche Wiedergabe der Weltgeschichte ist in neuester Zeit durch ein Hindernis sehr niederer aber hartnäckiger Art beeinträchtigt worden: unverwendbare Bekleidung, nichtsdestoweniger können alle derartigen Schwierigkeiten mit Hilfe einer phantasievollen Behandlung und einer freien Verwertung von Sinnbildern wohl überwunden werden; nicht vielleicht in dem Grade, um an sich völlig befriedigende Skulptur zu schaffen, aber jedenfalls soweit, um sie zu

einem edlen und ausdrucksvollen Bestandteil der architektonischen Komposition zu machen. Nehmen wir als Beispiel die Behandlung der Kapitäle am Dogenpalast zu Venedig. Die geschichtliche Darstellung war allerdings den Malern des Innernraums uberlassen, aber jedes einzelne Kapitäl seiner Säulengänge war voller Bedeutung. Das große, der Eckstein des Ganzen, nächst dem Eingang, diente zur Versinnbildlichung der Reinen Gerechtigkeit; darüber befindet sich eine plastische Darstellung des Salomonischen Urteils, bemerkenswert wegen der wunderschonen Unterordnung unter den leitenden dekorativen Gedanken. Die Figuren, wenn die Komposition nur aus solchen bestanden hätte, würden in ungeschickter Weise die Ecklinie unterbrochen und deren Kraft scheinbar vermindert haben; deswegen steigt aus ihrer Mitte, ohne innere Beziehung zu ihnen (und thatsachlich zwischen dem Henker und der furbittenden Mutter) der gerippte Stamm eines massigen Baumes, welcher den Schenkel des Winkels stützt und fortsetzt und dessen Blätter das Ganze von oben beschatten und bereichern. Das darunterliegende Kapital tragt unter seinem Laubwerk eine bekrönte Gestalt der Gerechtigkeit, Kaiser Trajan und die Witwe, Aristoteles „che die legge“ und noch einiges Andere, das jetzt nicht mehr erkenn-

bar ist. Die nächstfolgenden Kapitäle geben nacheinander die Tugenden und Laster im Hinblick auf die Erhaltung oder Zerstörung nationaler Macht und Wohlfahrt, abschließend mit dem Glauben und der Inschrift „Fides optima in Deo est“. Auf der Gegenseite des Kapitäls sieht man eine Gestalt, welche die Sonne anbetet. Nach diesen kommen einige mit Vögeln phantastisch geschmückte Kapitäle (Taf. VI) und dann kommt eine Serie, die erst die verschiedenen Früchte, dann die Volkstrachten und dann die Tiere von sämtlichen, der Herrschaft Venedigs unterworfenen Ländern darstellen.

§ 8. Nun stellen wir uns einmal unser eigenes „India House“ in dieser Weise geschmückt vor, mit historischer oder sinnbildlicher Skulptur. Zunächst in schweren Massen aufgebaut; dann ringsum mit Flachreliefs unserer indischen Schlachten geschmückt und mit erhaben geschnitzten orientalischem Laubwerk oder eingelegten orientalischen Steinen; und die wichtigeren Teile seiner Verzierungen aus Gruppen indischen Lebens und indischer Landschaft gebildet, vornehmlich auch die Trugbilder der Hindu-Götterverehrung und ihre Unterordnung unter das Kreuz. Würde nicht ein einziges derartiges Werk wertvoller sein als tausend Geschichtsbücher? Wenn wir aber

nicht die zu solchen Aufgaben notwendige Erfindungskraft besitzen, oder (was vielleicht noch die triftigste Entschuldigung für unsere Unzulänglichkeit auf diesem Gebiet wäre) wenn wir weniger als die Nationen des Festlandes das Bedurfnis haben, uber uns selbst, sogar in Marmor, zu reden, so haben wir doch jedenfalls keine Entschuldigung fur den Mangel an Sorgfalt in den Punkten, welche die Dauerhaftigkeit des Bauwerkes betreffen. Und da diese Frage von großer Bedeutung ist, hinsichtlich der Vorsorge bei der Auswahl der verschiedenen Arten von Verzierung, so wird es notig sein, uns etwas eingehender mit ihr zu beschäftigen.

§ 9. Die wohlwollenden Rücksichten und Absichten der Menschen in Massen und Mehrheiten werden sich s e l t e n ü b e r i h r e e i g e n e G e n e r a t i o n h i n a u s e r s t r e c k e n. Sie mögen auf die Nachwelt als ein Auditorium rechnen, um Aufmerksamkeit zu erregen und fur deren Beifall zu arbeiten trachten; sie mögen auf ihre Anerkennung bauen fur unverdiente Zurucksetzung bei Lebzeiten, oder auf ihre Gerechtigkeit fur erduldetes Unrecht. Doch das Alles ist nur Selbstsucht und umschließt keine weitere Rucksicht auf das Wohl Derer, durch deren Beifall wir den Kreis unserer Bewunderer vermehren, oder durch deren Ansehen

wir gerne unsere gegenwartig angefeindeten Ansprüche stützen möchten.

29. Lehrspruch
Die Erde ist eine Erbschaft, doch kein Besitz

Der Gedanke der Selbstverleugnung um der Nachwelt willen, gegenwärtige Sparsamkeit zu uben fur künftige Gläubiger, die noch ungeboren sind, Wälder zu pflanzen, damit unsere Nachkommen unter ihrem Schatten leben konnen, oder Stadte fur kommende Geschlechter zu erbauen, wirkt vermutlich als treibende Ursache fast nie bei den öffentlich anerkannten Bestrebungen. Dennoch sind dies auch Pflichten der Lebenden; unsere Aufgabe auf Erden ist nicht erfüllt, wenn der Umfang unserer beabsichtigten und vorbedachten Wohlthaten bloß die Gefahrten und nicht die Nachfolger unserer Pilgerfahrt mit umfasst. Gott hat uns die Erde für Lebenszeit gegeben: sie ist ein großes Fideikommiss. Sie gehort ebensowohl Denen, die nach uns kommen und deren Namen schon ins Buch der Schöpfung eingetragen sind, wie uns; und wir haben kein Recht, durch unser Thun oder Unterlassen ihnen unnötige Opfer aufzuerlegen, oder sie der Vorteile zu berauben, die

ihnen zu hinterlassen, in unsere Macht gegeben war. Und dies um so mehr, weil es eine von der Vorsehung bestimmte Bedingung der Menschenarbeit ist, dass die Fülle der Frucht im Verhältnis steht zur Zeitdauer zwischen Aussaat und Ernte; und das demnach, je weiter wir unser Ziel setzen und je weniger wir selbst die Zeugen unserer Errungenschaften sein wollen, je weiter und breiter wird das Maß unserer Erfolge sein. Man kann kaum Denen so nutzen, die mit uns sind, wie Denen, die nach uns kommen; und unter allen Kanzeln, von denen die Stimme des Menschen je vernommen ward, giebt es keine, von wo sie weiterreicht, als vom Grabe.

§ 10. Auch bedingt die Rücksicht auf die Zukunft keinen Verlust in der Gegenwart. Jede menschliche Handlung gewinnt an Ehre, Anmut und echter Herrlichkeit durch ihren Hinblick auf die Dinge, die da kommen sollen. Durch den weiten Blick der stillen und vertrauensvollen Geduld unterscheidet sich der Mensch vom Menschen und nähert sich seinem Schöpfer; und es giebt keine That oder Kunst, deren Große nicht mit diesem Maßstab gemessen werden könnte. Wenn wir also

bauen, so lasst uns denken, wir bauten fur die Ewigkeit; nicht nur für gegenwärtigen Genuss und Vorteil; lasst die Arbeit so sein, dass unsere Kinder uns danken werden; denken wir, wenn wir Stein auf Stein legen, auch daran, dass eine Zeit kommen soll, wo diese Steine heilig gehalten werden, weil unsere Hände sie beruhrt haben, und dass Menschen, indem sie unsere Mühe und unser Werk betrachten, sagen können: „Siehe, das thaten unsere Vater für uns.“ Denn der größte Ruhm eines Bauwerkes liegt thatsachlich nicht in seinen Steinen noch in seinem Golde, sondern in seinem Alter und in jenem tiefen Gefuhl der Beredsamkeit, der strengen Wachsamkeit, des ahnungsvollen Miterlebens, ja selbst des Beifalls oder der Verwerfung, deren Zeugen die Mauern waren, welche lange von den Wogen der Menschheit umspult wurden. In dieser zeitüberdauernden Zeugenschaft gegenüber den Menschen, in ihrem ruhigen Gegensatz gegen alles Vorubergehende, in der Starke, womit die Baukunst bei der Wiederkehr der Jahreszeiten, bei Geburt und Niedergang von Herrscher-

30. Lehrspruch
Der Ruhm eines Bauwerks liegt in seiner Zukunft

geschlechtern, beim Wechsel der Erdoberfläche und der Seeufer, ihre behauenen Steingebilde unüberwindlich aufrecht erhält, vergessene und kommende Zeitalter miteinander verknüpft und zugleich auch die Einheit der Völker verbürgt, wie sie ihre Empfindungen übermittelt: in diesem goldenen Zeitenstrom haben wir das wirkliche Leuchten, den Farbenschimmer und die Kostbarkeit der Baukunst zu erkennen; und nicht bevor ein Bauwerk diesen Charakter angenommen hat, bis es durch den Ruhm und die Thaten der Menschen geheiligt worden ist, bis seine Mauern Zeugen des Schmerzes gewesen sind und seine Pfeiler aus dem Schatten des Todes aufsteigen, kann sein Dasein, dauerhafter als die natürlichen Dinge der es umgebenden Welt, mit soviel Inhalt, als diese selbst an Sprache und Leben besitzen, ganz erfullt werden.

§ 11. Für solche Zeitlaufe also müssen wir bauen; auch brauchen wir deshalb dem Genuss gegenwärtiger Vollendung nicht zu entsagen, indem wir solchen Teilen, die von der Feinheit der Ausführung abhängen, die höchste Vollendung geben, selbst wenn wir wissen, dass solche Einzelheiten im Laufe der Jahre

zerfallen müssen; nur darauf achtgeben, dass wir für Arbeit dieser Art keine dauernde Eigenschaft geopfert haben und dass das Gebäude in seiner Haupterscheinung nicht von etwas Vergänglichem abhängt. Dies würde in der That die Regel für gute Komposition unter allen Umständen sein, wo die Behandlung der grösseren Massen stets wichtiger ist, als die Behandlung der kleineren; aber fur die Baukunst liegt in dieser Behandlung selbst Etwas, das geschickt oder unkunstlerisch ist, je nach der angemessenen Rucksicht auf die wahrscheinliche Einwirkung der Zeit: und (was noch wichtiger ist) es liegt eine Schönheit in dieser Zeiteinwirkung selbst, die durch nichts ersetzt werden kann und die wir moglichst zu berechnen und zu suchen haben. Denn obwohl wir bisher nur von dem Gefühl fur das Alter gesprochen haben, besteht auch in den thatsachlichen Spuren desselben eine Schönheit von einer Art und Große, dass diese nicht selten der Gegenstand besonderer Berechnung unter gewissen Kunstschulen geworden sind und dass sie diesen Schulen den Charakter verliehen haben, den man ganz allgemein mit dem Ausdruck „malerisch“ bezeichnet. Und es ist von einiger Bedeutung für unseren gegenwartigen Zweck, den wahren Sinn dieses Ausdrucks festzustellen, wie er jetzt allgemein gebraucht

wird. Vielleicht ist kein Wort in der Sprache (theologische Ausdrücke ausgenommen) Gegenstand so vieler und haufiger Meinungsverschiedenheiten gewesen. Ein neuerer Kunstkritiker hat ernsthaft die Theorie vorgebracht, dass das Wesen, die Quintessenz des Pittoresken (Malerischen) im Anschein „allgemeinen Verfalls“ enthalten sei. Es ware merkwürdig, das Resultat eines solchen Versuchs zur Erklarung des Malerischen in einem Gemälde toter Blumen und verfaulter Früchte nachzuweisen; und gleichfalls nachzuforschen, auf welchen Wegen diese Theorie das Malerische eines jungen Esels im Gegensatz zu einem Füllen zu erklaren vermag. Aber die Schwierigkeit, den Begriff zu definieren, mag fur das gänzliche Fehlschlagen so vieler Versuche in dieser Richtung genugende Erklärung sein.

§ 12. Die besondere Eigenschaft aber, welche das Pittoreske oder Malerische von den Eigenschaften unterscheidet, die den hoheren Regionen der Kunst angehören, kann ziemlich kurz und bestimmt ausgedruckt werden. Das Malerische in diesem Sinne ist die *schmarotzerische Erhabenheit*. Naturlich ist alle Erhabenheit, sowohl wie alle Schonheit in der einfachen etymologischen Bedeutung malerisch, d. h. geeignet, Gegenstand eines Bildes zu werden; und alle Erhabenheit ist, selbst in dem

besondern Sinn, den ich entwickeln möchte, malerisch im Gegensatz zur Schönheit, d. h. es ist mehr Malerisches in dem Gegenstand des Michelangelo, als in dem des Perugino, im Verhältnis zum Vorherrschen des Erhabenen vor dem Schonen. Aber der Charakter, dessen übertriebene Durchbildung im Allgemeinen als erniedrigend für die Kunst angesehen wird, ist parasitische Erhabenheit, namlich eine Erhabenheit, die von Zufällen abhängt oder von den am wenigsten wesentlichen Eigenschaften der Gegenstände, denen sie angehort; und das Malerische entwickelt sich genau in dem Maßstabe seiner Entfernung vom Mittelpunkt des Gedankens jener Charaktereigenschaften, worin das Erhabene enthalten ist.

Zwei Ideen sind darum für das Malerische wesentlich — erstens die der Erhabenheit (denn reine Schonheit ist gar nicht malerisch und wird es erst durch das Hinzutreten des Erhabenen), und zweitens, die untergeordnete oder parasitische Stellung dieser Erhabenheit. Naturlich werden daher alle Eigenschaften der Linie oder des Schattens oder des Ausdrucks, die das Erhabene erzeugen, auch das Malerische hervorbringen; welches diese Eigenschaften sind, werde ich versuchen, hernach eingehender zu erklären; aber unter den allgemein an-

annten mogen zunächst die winkligen und
rochenen Linien genannt sein, kraftvolle
gensätze von Licht und Schatten und ernste,
e oder kühn entgegengesetzte Farbe; alle
se sind in noch hoherem Grade wirkungs-
, wenn sie durch Ahnlichkeit oder Be-
iungen uns an die Gegenstände erinnern,
lenen eine wahre und wesentliche Erhaben-
ist, wie an Felsen oder Berge, an stür-
che Wolken oder Wellen. Wenn nun diese
enschaften, oder andere von noch hoherer
abstrakterer Erhabenheit im Herzen und
f des von uns betrachteten Gegenstandes
en (wie z. B. die Erhabenheit des Michel-
elo weit mehr von dem Ausdruck des gei-
en Wesens seiner Gestalten als von den
en ihrer Anordnung abhängt), so kann die
ist, welche solche Eigenschaften darstellt,
it im eigentlichen Sinne malerisch genannt
den; wenn sie aber in außeren beigegebe-
Zuthaten liegen, so wird das eigentlich
erische vorhanden sein.

13. Bei Malern wie Francia oder Angelico,
l die Schatten in der Behandlung der
e des menschlichen Antlitzes nur dazu be-
zt, um die Umrisse des Gesichts deutlich
bar zu machen; zu diesen Gesichtszügen
l der Geist des Beschauers fortwahrend
ausschließlich hingeleitet (also zu den

wesentlichen Eigenschaften des Dargestellten). Alle Kraft und alle Erhabenheit beruhen darauf; die Schatten sind nur der Gesichtszüge wegen da. Dem entgegengesetzt sind bei Rembrandt, Salvator oder Caravaggio die Züge um der Schatten willen gemalt; die Aufmerksamkeit des Betrachtenden und die Kraft des Künstlers ist auf die zufälligen Lichter und Schatten gerichtet, welche über diese Gesichtszüge hinweg oder um sie herum spielen. Bei Rembrandt ist außerdem noch häufig eine wesentliche Erhabenheit in der Erfindung und im Ausdruck, und stets eine hohe Stufe des Erhabenen im Licht und Schatten selbst; aber es ist dennoch zum größeren Teil parasitische oder aufgeprägte Erhabenheit in Bezug auf den Gegenstand des Gemäldes, und gerade insoweit malerisch.

§ 14. Wiederum sehen wir in der Verwertung der Schatten bei den Parthenon-Skulpturen meistens dunkle Felder, von denen die Figuren sich abheben. Dies ist augenscheinlich der Fall bei den Metopen und muss annähernd ebenso beim Giebelfeld gewesen sein. Aber die Schatten dienen einzig dazu, die Grenzen der Figuren zu betonen; auf ihre Linien und nicht auf die Formen der hinter ihnen liegenden Schatten ist die Aufmerksamkeit gerichtet. Die Figuren selbst sind so viel wie möglich

in vollem Licht aufgefasst, durch helle Reflexe verstärkt; sie sind genau so gezeichnet wie auf Vasen die weißen Figuren auf dunklem Grunde; die Bildhauer haben auf alle Schatten verzichtet oder sie zu umgehen versucht, die zur Erklärung der Formen nicht unbedingt notwendig waren. Im Gegensatz dazu wird in der gotischen Skulptur der Schatten selbst ein Gegenstand des Nachdenkens; er wird als dunkle Farbe aufgefasst, die in gewissen ansprechenden Massen angeordnet und verteilt werden soll; die Figuren sind sehr häufig abhangig von dieser Schattenverteilung und ihre Gewänder werden bereichert auf Kosten der darunterliegenden Körperformen, um die Verschiedenheit und Zusammengesetztheit der Schattenpunkte zu erhohen. Es giebt also in der Skulptur wie in der Malerei zwei bis zu einem gewissen Grade entgegengesetzte Schulen, von denen die eine den wesentlichen Formen der Dinge nachspürt und die andere den zufällig daraufliegenden Lichtern und Schatten. Verschiedene Grade ihrer Gegensatzlichkeit kommen vor· Zwischenstufen, wie in den Werken des Correggio, und alle Abstufungen der Vornehmheit und der Entartung nach beiden Seiten; die eine wird aber stets als die reine, die andere als die malerische Schule angesehen. Teile der malerischen Auffassung

finden sich in den Werken der Hellenen, und von der reinen und unmalerischen in der Gotik; und in beiden giebt es zahllose Fälle, wie vorzugsweise in den Werken des Michelangelo, bei denen die Schatten als Ausdrucksmittel wichtig sind und darum den Rang wesentlicher Eigenschaften einnehmen.

§ 15. Man wird nun diesen Unterschied nicht nur zwischen den Formen und Schatten als Gegenstand der Wahl bemerken, sondern auch zwischen wesentlichen und unwesentlichen Formen. Eine der Hauptunterscheidungen zwischen den dramatischen und malerischen Schulen der Skulptur wird man in der Behandlung des Haares finden. Von den Künstlern zur Zeit des Perikles wurde es als ein Auswuchs betrachtet, durch wenige andeutende Linien wiedergegeben und in jeder Beziehung den Hauptformen von Gestalt und Antlitz untergeordnet. Wie vollstandig kunstlerisch und nicht etwa volkstumlich diese Auffassung war, bedarf keines Beweises. Wir brauchen nur an die Beschäftigung der Spartaner zu denken, wie sie der persische Spion am Vorabend der Schlacht von Thermopylae beobachtete und berichtete, oder einen Blick auf Homer's Beschreibung der Idealform zu werfen, um sofort zu erkennen, wie rein bildhauerisch das Gesetz war, das die Aus-

drucksform des Haares einschränkte, damit sie infolge des ungünstigen Materials nicht mit der Klarheit der persönlichen Form in Widerspruch geraten sollte. Dagegen widmet die spätere Skulptur den Haaren beinahe die Hauptsorgfalt; während Antlitz und Glieder plump und stumpf ausgeführt sind, werden die Haare gelockt und gedreht, zu kühnen und schattenden Wulsten geschnitzt und in ornamentalen Massen angeordnet und ausgearbeitet; es liegt wohl Erhabenheit in den Linien und Halbschatten dieser Massen, aber sie ist doch in Bezug auf das dargestellte Geschöpf parasitisch, und demnach malerisch. Im gleichen Sinne dürfen wir den Ausdruck auf die moderne Tiermalerei anwenden, welche besonders gekennzeichnet ist durch Hervorheben der Farben, des Glanzes und der Gewebe von Pelz, Fell oder Haut. Nicht nur in der Kunst ist diese Definition anwendbar. Die Tiere, selbst wenn ihre Eigenschaften von den Muskelformen und Bewegungen oder andern nutzlichen Hauptattributen abhangen, wie vielleicht mehr als anderswo beim Pferde, nennen wir nicht malerisch, sondern betrachten sie als besonders geeignet, in Beziehung zu rein geschichtlichen Vorgangen und Darstellungen gebracht zu werden. Genau in dem Verhaltnis wie ihre Erscheinungsform „Auswüchse“ zeigt — Mähne und Bart wie

beim Lowen, Hörner wie beim Rind, Geweih wie beim Hirsch, zottiges Fell wie beim oben angeführten Beispiel des jungen Esels, Buntscheckigkeit wie beim Zebra, oder beim Gefieder — wird sie malerisch und ist es in der Kunst genau im Verhaltnis zum Hervortreten dieser Eigenschaften. Es mag oft sehr zweckdienlich sein, dass sie hervortreten; es liegt ein hoher Grad von Majestät in ihnen, wie etwa beim Tiger, Leoparden und Eber; und solche Attribute werden in den Händen von Männern wie Tintoretto oder Rubens Hilfsmittel zur Vertiefung der erhabensten und idealsten Eindrucke. Aber die malerische Richtung ihrer Gedanken ist stets deutlich erkennbar, als an der Oberfläche haftend, an minder wesentlichen Teilen, um daraus eine Erhabenheit zu entwickeln, verschieden von der dem Geschopf innewohnenden; eine Erhabenheit, die in gewisser Weise allen Gegenständen der Schopfung gemeinsam ist, die gleiche in ihren wesentlichen Elementen, ob man sie nun sucht in den Büscheln und Borsten buschigen Haares, in den Klüften und Rissen der Felsen, in dem uberhangenden Walddickicht am Bergeshang oder in dem Wechselspiel von heiterem und dusterem Glanz in der Muschel, der Feder oder der Wolke.

§ 16. Um nun auf unsern unmittelbaren

Gegenstand zurückzukommen, finden wir in der Architektur' eine hinzugefugte oder zufällige Schonheit fast unvereinbar mit dem Aufrechterhalten des ursprünglichen Charakters; das Malerische wird daher in den Trümmern gesucht und man nimmt an, dass es im Zerfall zu Tage trete. Wogegen, selbst wenn man es darin sucht, es in der bloßen Erhabenheit der Risse oder Spaltungen oder der Färbung oder des Pflanzenwuchses besteht, welche die Architektur mit der Natur ausgleichend verbindet und ersterer die Zufälligkeiten von Formen und Farben aufpragt, die das Auge des Menschen erfreuen. So weit dies geschieht zum Nachteil des wahren Wesens der Baukunst, ist es malerisch, und der Künstler, der den Stengel des Epheus anstatt den Schaft der Saule im Auge behält, führt in noch kühnerer Freizugigkeit die Art des späteren Bildhauers aus, der sein Hauptaugenmerk auf das Haar anstatt auf das Antlitz richtete. Aber insofern sie vereinbar ist mit dem ursprünglichen Wesen, enthalt die malerische Erhabenheit der Baukunst ebensoviel edle Bedeutung wie an irgendwelchem andern Gegenstande, namlich als Ausdrucksform des Alters, worin, wie wir gesagt haben, der großte Stolz eines Bauwerks besteht; und darum mogen die außeren Merkmale dieses Stolzes, da sie hohere Kraft und Be-

deutung haben als die der bloß sinnlichen Schönheit, zum Range der reinen und wesentlichen Eigenschaften erhoben werden; so wesentlich nach meinem Empfinden, dass ein Bauwerk seine erhabenste Schönheit in meinen Augen nicht erreicht hat, bevor vier oder fünf Jahrhunderte darüber hinweggegangen sind; und dass die ganze Auswahl und Anordnung seiner Einzelheiten in Voraussicht ihrer Erscheinung nach diesem Zeitraum getroffen werden sollte, keine zugelassen wird, die stofflichen Schaden entweder durch die Einflüsse der Witterung oder mechanische Auflösungsprozesse erleidet, welche eine derartige Zeitspanne notwendiger Weise mit sich bringt.

§ 17. Diejenigen Stile der Baukunst, welche in der oben geschilderten Art in Bezug auf Steinbildnerei malerisch sind, deren dekorative Wirkung also mehr von der Anordnung der Schattenpunkte als von der Reinheit der Umrisslinie abhängt, leiden meistens nicht, sondern gewinnen an Reichtum der Wirkung, wenn ihre Details etwas verwittert sind; daher sollten derartige Stile, insbesondere die fränkische Gotik, stets bevorzugt werden, wenn das verwendete Baumaterial dem Einfluss der Witterung sehr unterworfen ist, wie z. B. Ziegel, Sandstein und weicher Kalkstein; und Baustile,

die in hoherem Grade von der Reinheit der Linie abhängen, wie die italienische Gotik, müssen ganz in hartem und unauflöslichem Material ausgefuhrt werden: Granit, Schlangenstein oder krystallinischem Marmor. Durch die Eigenschaften der zugänglichen Materiale wurde zweifellos die Entstehung und Ausbildung beider Stile mit beeinflusst, und so sollten sie auch noch entscheidender auf unsere Pläne einwirken bei modernen Bauten.

§ 18. Es liegt nicht in meiner Absicht, eingehend über die Erhaltung der Baukunst, die wir schon besitzen, zu sprechen; aber einige Winke mögen erlaubt sein, weil sie heutzutage sehr notwendig erscheinen.

31. Lehrspruch
Die sogenannte Restaurierung ist die schlimmste Art der Zerstörung von Bauwerken

Weder vom Publikum, noch von Denen, deren Obhut die offentlichen Baudenkmaler anvertraut sind, wird die wahre Bedeutung des Wortes „Wiederherstellung“ (Restaurierung) verstanden. Heute bedeutet sie die vollständigste Zerstörung: eine Zerstörung, aus der keine Bruchstucke gerettet werden können, von einer falschen Vorstellung des zerstörten Werkes begleitet; falsch auch in einer parodistischen Weise, die ver-

abscheuenswerteste aller Falschheiten Täuschen wir uns doch nicht über diesen wichtigen Punkt: es ist ganz „unmoglich“, so unmoglich wie die Toten zu erwecken, irgend etwas wiederherzustellen, das jemals groß oder schön in der Baukunst gewesen ist. Das, worauf ich weiter oben soviel Gewicht gelegt habe, das Leben des Ganzen, der Geist, der nur durch die Hand und das Auge des Arbeiters ubertragen wird, kann niemals wieder zurückgerufen werden. Ein anderer Geist mag durch eine andere Zeit gegeben werden, und dann ist es ein neues Gebaude; aber der Geist des toten Handwerkers kann nicht zurückgerufen werden, um andere Hände und andere Gedanken zu bewegen. Und was das direkte und einfache Kopieren anbelangt, so ist das eine handgreifliche Unmöglichkeit. Wie kann man Oberflachen kopieren, die einen halben Zoll tief abgewittert und abgebröckelt sind? Die ganze Vollendung der Arbeit lag in dieser halbzolldicken Schicht, die verloren gegangen ist; eine mutmaßliche Herstellung hat gar keinen Wert; wenn man das übrig Gebliebene kopiert, angenommen dass es moglich

sei (und welche Sorgfalt, Vorsicht und Kosten verbürgen das?), wie kann die neue Arbeit besser sein als die alte? In der alten war doch noch etwas Leben, eine geheimnisvolle Andeutung, was sie war und was von ihr verloren gegangen; etwas Liebliches und Liebenswertes in den feinen, von Regen und Sonnenschein verwitterten Linien. In der brutalen Harte der frischen Behauung kann kein Leben sein. Betrachtet die Tiere, die auf Taf. XIV als Beispiele lebendiger Arbeit gegeben sind und denkt, dass die Schuppen und Haare abgenutzt wären, oder die Falten auf der Stirne: wer sollte die jemals wiederherstellen? Der allererste Schritt zur Wiederherstellung (ich hab's gesehen, wieder und wieder, sah's beim Baptisterium zu Pisa, beim Casa d'Oro in Venedig, an der Kathedrale von Lisieux) bedeutet das Entzweischlagen der alten Arbeit, der zweite die meistenteils billigste und banalste Nachahmung, die eben „durchschlupfen" könnte, auf alle Fälle, wenn auch noch so mühsam und genau, doch eine Nachahmung, ein kaltes Modell solcher Teile, die modelliert werden können, mit mutmaßlichen Erganzungen Meine Erfahrung

hat mir nur ein einziges Beispiel geliefert, das des Justizpalastes in Rouen, wo der äußerste Grad der Treue erreicht oder überhaupt versucht worden ist.

§ 19. Lasst uns also lieber gar nicht von Wiederherstellung reden. Die Sache ist eine Lüge von Anfang bis zu Ende. Ihr könnt das Modell von einem Gebäude machen, wie von einem Leichnam; das Abbild mag die Schale der alten Mauern umschließen, wie der Abguss das Skelett enthalten mag, zu welchem Nutzen ist mir unerfindlich und unwichtig; aber der alte Bau ist jedenfalls zerstört, vollständiger und erbarmungsloser, als ob er in Trümmer gesunken und in einen Staub- und Lehmhügel verwandelt wäre. Denn mehr Schönes wurde in dem verödeten Niniveh aufgelesen, als jemals aus dem wiedererbauten Mailand. Aber, sagt man, es mag eine Notwendigkeit zum Wiederaufbau eintreten. Zugegeben. Seht dieser Notwendigkeit frei ins Antlitz und begreift ihre Mahnung! Es ist die Notwendigkeit der Zerstörung. Nehmt sie hin, reißt das Gebäude nieder, werft die Steine in Haufen zusammen, macht Ballast aus ihnen, oder Mörtel, wenn ihr wollt; aber thut das ehrlich und setzt keine Lüge an ihre

Stelle. Blickt dieser drohenden Zerstörung ns Gesicht, bevor sie herannaht, und ihr könnt sie aufhalten und verhindern. Die heuige Regel ist, erst die Gebäude zu vernachässigen und sie hinterher zu restaurieren, ein Prinzip, das wenigstens in Frankreich systenatisch von den Steinmetzen durchgeführt vird, um sich Arbeit zu verschaffen (wie die Abtei von St. Ouen z. B. auf Veranlassung der Stadtvater niedergerissen wurde, um einigen Brotlosen und Landstreichern Arbeit zu verchaffen). Kümmert euch um eure Denkmäler, und ihr werdet nicht notig haben, ie wieder herzustellen. Einige Bleilatten bei Zeiten auf ein Dach gelegt, in paar tote Blätter und Zweige rechteitig aus einem Abflussrohr entfernt, erden sowohl Dach wie Mauer vom erderben retten. Bewacht ein altes auwerk mit ängstlicher Sorgfalt; beahrt es so gut wie angängig und um eden Preis vor dem Zerfall. Zählt eine Steine wie die Edelsteine einer rone; stellt Wachen rings herum auf, ie an den Thoren einer belagerten tadt, bindet es mit Eisenklammern zuammen, wo es sich lost, stutzt es mit alken, wo es sich neigt; kummert euch icht um die Unansehnlichkeit solcher

Stutzen: besser eine Krucke als ein verlorenes Glied. Thut dies alles zärtlich und ehrfurchtsvoll und unermudlich, und noch manches Geschlecht wird unter seinem Schatten erstehen, leben und wieder vergehen. Sein letzter Tag muss einmal kommen; aber lasst ihn offen und unzweifelhaft sein, und lasst keine Entwürdigung und falsche Herstellung ihn noch der letzten Totenehren berauben, die Erinnerung ihm erweist!

§ 20. Uber noch mutwilligere oder unwissendere Zerstorung ist es nutzlos zu sprechen; meine Worte erreichen doch Diejenigen nicht, die sie begehen*; und doch, ob sie gehört werden oder nicht, ich darf die Wahrheit nicht verschweigen, dass es sich gar nicht um Zweckdienlichkeit oder Gefühl handelt bei der Frage, ob wir die alten Gebaude restaurieren sollen oder nicht. Wir haben gar kein Recht, sie anzuruhren. Sie gehören uns nicht. Sie gehören teilweise Denen, die sie bauten, und teilweise allen Menschengeschlechtern, die nach uns kommen sollen; die Toten haben noch ihr Recht an sie; Das, wofur sie sich mühten, der Preis des Errungenen, oder

* Nein, wahrhaftig! — mehr nutzlose Worte, als meine im Leben, hat es nie gegeben Dieser Schlussparagraph des sechsten Kapitels ist, glaube ich, der beste im Buch und doch der vergeblichste.

der Ausdruck des religiosen Gefühls, oder was sie sonst beabsichtigten, dauernd in diesen Bauwerken zu verkörpern, haben wir kein Recht zu verwischen und zu vernichten. Was wir selbst gebaut, das dürfen wir auch herunterreißen; aber was andere Männer mit Aufwand ihrer Kraft und ihres Lebens errichtet haben, das gehört auch ihren Nachfolgern. Es mag künftig ein Anlass der Trauer, des Schadens von Millionen sein, dass wir zu unserer Bequemlichkeit Gebäude heruntergerissen haben, die wir entbehren zu können glaubten. Solche Trauer, solchen Verlust haben wir nicht das Recht andern aufzuerlegen. Gehorte die Kathedrale von Avranches dem Mob, der sie zerstorte, mehr als uns, die in Trauer vor ihren Grundmauern auf- und abgehen? Ebensowenig gehort irgend ein Gebäude dem Pöbel, der ihm Gewalt anthut. Denn Pöbel ist es stets, ob er nun in Wut oder in überlegter Dummheit handelt; ob auf Straßen oder in Ausschussen versammelt; Leute, die ohne Ursache etwas zerstören, sind stets Pöbel, und Architektur wird stets ohne Ursache zerstort. Ein schönes Gebaude ist immer den Grund wert, auf dem es steht, und wird es sein bis Amerika und Centralafrika so dicht bevolkert sein werden wie Middlesex; und kein Vorwand zu seiner Zerstörung ist stichhaltig. Durch die rastlose und

unzufriedene Gegenwart wird uns allmählic
selbst die Stille der Natur entzogen. Tausend
die einst in ihren notwendig verlangsamte
Reisen dem Einfluss des schweigenden Hin
mels und der schlummernden Felder ausgeset
waren, wirksamer als man wusste und zuge
stand, tragen jetzt das unaufhörliche Leben
fieber überall hin; an den eisernen Adern en
lang, die das Land durchziehen, klopfen un
fließen die feurigen Pulse unsrer Anstrengunge
heißer und hastiger jede Stunde. Alle Leben
kraft wird durch diese Schlagadern in die Städ
geleitet und zusammengezogen; das Land wi
wie ein grünes Meer mit schmalen Brücke
überzogen, und wir werden in immer dicht
ren Scharen auf die Stadtthore zurückgeworfe
Der einzige Einfluss, der noch in irgend eine
Weise dort den der Wälder und Felder e
setzen kann, ist die Macht der alten Baukuns
Verzichtet nicht auf sie um des großen Hause
vierecks willen, noch des eingehegten und be
pflanzten Weges, noch des offenen Quais. De
Stolz einer Stadt liegt nicht in diesen Dinge
so nützlich sie sind. Überlasst sie der Meng
aber bedenkt, dass sicherlich im Umkreis de
Stadt Menschen sind, die andere Plätze der E
holung suchen; andere Formen, die anheimeln
auf sie einwirken, — wie Jener, der so oft sas
wo die Sonne von Westen herüberleuchtete

um die Umrisse des Doms von Florenz zu schauen, die sich gegen den tiefen Himmel abzeichneten; oder wie seine Gastfreunde, die tagtäglich von ihren Palastfenstern aus die Stätten zu betrachten nicht müde wurden, wo ihre Väter ruhten, am Kreuzungspunkt der dunklen Gassen von Verona.

VII. BETRACHTUNG

Der Leuchter des Gehorsams

§ 1. Es war mein Bestreben, in den vorhergehenden Betrachtungen zu zeigen, wie jede Form edler Baukunst gewissermaßen die Verkörperung des Lebens, der Verfassung, der Geschichte und des religiösen Glaubens der Volker ist. Indem ich dies that, habe ich einige Male den Grundsatz ausgesprochen, dem ich nun den endgültigen Platz zuweisen möchte unter denen, welche diese Verkorperung bewirken; den letzten Platz nicht nur deshalb, weil seine eigene Bescheidenheit dahin strebt, sondern als ihm zukommend hinsichtlich der krönenden Anmut des Ganzen; ich meine den Grundsatz, dem die Regierungsform ihre Beständigkeit, das Leben seine Zufriedenheit, der Glaube seine Rechtfertigung, die Schöpfung ihre Fortdauer verdankt — Gehorsam.

Unter die Quellen ernstester Befriedigung, die ich in der Verfolgung eines Gedankens gefunden habe, der anfangs nur geringe Einwirkung auf das Wohl der Menschheit zu haben schien, rechne

ich diejenige, die mich nach reiflicher Überlegung zur Erkenntnis geführt, wie merkwurdig falsch die Auffassung, wie unsinnig die Verfolgung jenes verräterischen Trugbildes ist, das die Menschen Freiheit nennen: trügerischestes aller Trugbilder! Denn der kleinste Strahl der Vernunft könnte uns sicherlich zeigen, dass nicht nur das Erreichen, sondern überhaupt das Sein der Freiheit unmoglich ist. Es giebt kein solches Ding im Weltall und kann es niemals geben. Die Sterne haben es nicht; die Erde hat es nicht; das Meer hat es nicht; und wir Menschen haben nur das Spottbild und den äußeren Schein davon zu unserer schwersten Strafe.

32. Lehrspruch
Es giebt keine Freiheit

§ 2. Der Schwärmer wird antworten, dass unter Freiheit das Gesetz der Freiheit zu verstehen sei. Weshalb dann aber das einzelne und missverstandene Wort gebrauchen? Wenn wir unter Freiheit die Zügelung der Leidenschaften verstehen, Disziplin des Geistes, Unterordnung des Willens, die Furcht und die Scham, Unrecht zu thun; meint man die Achtung vor aller gesetzmäßigen Gewalt und die

Rücksicht auf Alle, die in Abhängigkeit sind, Verehrung für die Guten, Barmherzigkeit für die Bösen, Mitleid mit den Schwachen; wenn man die Wachsamkeit über alle Gedanken meint, Mäßigkeit im Genießen und Ausdauer in allem Bemühen: mit einem Wort jenen Dienst, der in der Kirchenordnung unserer Hochkirche als die vollkommene Freiheit ausgelegt wird — warum benennen wir mit demselben Wort Das, worunter der Schwelger Zügellosigkeit und der Leichtfertige Veränderlichkeit versteht? und der Spitzbube Raub, der Narr Gleichheit, der Stolze Gesetzlosigkeit und der Böswillige Gewaltthat? Gebt ihr jeden andern Namen lieber als diesen, aber der beste und wahrste ist: Gehorsam. Gehorsam ist in der That auf Freiheit aufgebaut, andernfalls wäre er bloße Unterjochung; aber die Freiheit ist gewährt, damit der Gehorsam um so vollkommener sei. Während ein gewisses Mass von Bewegungsfreiheit nötig ist, damit die den Dingen innewohnende Kraft sich äußern kann, liegt die Schönheit, Anmut und Vollkommenheit Aller in ihrer Selbstbeschränkung Vergleicht einen Fluss, der über seine Ufer getreten ist, mit einem, der von ihnen eingefasst ist, oder die Wolken, die über den ganzen Himmelsraum zerstreut sind, mit denen, die durch die Winde zu Zügen und Zwischenzügen gezwungen werden.!

Obwohl Zuruckhaltung, ganz und unerbittlich, nicht anmutig sein kann, so rührt dies nicht daher, weil sie selbst ein Übel ist, sondern weil sie, allzusehr vorherrschend, die Natur des Eingeschränkten uberwältigt und so den andern Gesetzen entgegenarbeitet, nach denen diese Natur geschaffen wurde. Das Gleichgewicht, welches die Schönheit der Schopfung ausmacht, liegt zwischen den Gesetzen des Lebens und Seins und denen der Herrschaft, welcher diese allgemein unterworfen sind. Die Zunahme von Ansehen und Schonheit liegt gewöhnlich auf Seiten der Beherrschung (unter der Wirkung des höheren Gesetzes) mehr als auf Seiten der Eigenart (unter der Wirkung des angeborenen Gesetzes). Das edelste Wort im Worterbuch der gesellschaftlichen Tugend heisst Treue („Loyalty"), und das sußeste, das die Menschen in den Weiden der Wildnis gelernt haben, ist das Bibelwort: Herde!

§ 3 In der Beurteilung der Würde einer Handlung oder Thatigkeit des Menschen giebt es vielleicht keinen besseren Maßstab als die Frage „sind die Gesetze unverletzt?" Denn ihre Strenge und Unverletzbarkeit wird voraussichtlich im Verhältnis zur Große und Anzahl Derer stehen, deren Arbeit sie vereinigen und deren Wohl sie umschließen.

Diese Strenge muss daher in jener Kunst

vor allem maßgebend sein, deren Erzeugnisse die weitesten und allgemeinsten sind; die zu ihrer Ausübung die Mitwirkung sehr vieler Menschenhände bedürfen und zu ihrer Vervollkommnung die Beharrlichkeit aufeinanderfolgender Geschlechter. Wenn wir auch noch in Betracht ziehen, was wir vorher so oft an der Architektur beobachtet haben, nämlich ihren dauernden Einfluss auf die Gemütsempfindungen im täglichen Leben und ihre „Realität" gegenüber den Schwesterkunsten, die mit ihr verglichen nur Symbole, Gleichnisse und Traume sind, durfen wir von vornherein annehmen, dass ihre Gesundheit und Wirkung sehr viel strengeren Gesetzen unterworfen sein muss, als die der andern Kunste; dass die Freizugigkeit, welche diese dem individuellen Empfinden gestatten, ihr entzogen ist. Wir dürften darum auch ohne Erfahrungsthatsachen den Schluss ziehen, dass die Baukunst niemals bluhen kann, wenn sie nicht einem nationalen Gesetz unterworfen wird, das so straff und bis aufs Genaueste festgestellt ist wie die Gesetze, welche Religion, Politik und die gesellschaftlichen Beziehungen und Pflichten regeln Aber hier spricht die Erfahrung noch lauter als die Vernunft. Wenn es etwas Wesentliches giebt, das wir bei der Entwicklung der Baukunst deutlich und allgemein erkennen, wenn also unter den

Gegenzeugnissen des Vorherrschens zufalliger Eigenart und Umstände, ein Schluss stets und widerspruchslos gezogen werden kann, so ist es dieser: die Baukunst eines Volkes ist gross nur dann, wenn sie so allgemein und feststehend ist wie seine Sprache, und wenn die provinziellen Stilabweichungen nichts weiter sind als Dialekte. Andere Voraussetzungen sind Gegenstand des Zweifels. Volker waren erfolgreich in ihrer Baukunst in Zeiten der Armut sowohl wie in Reichtum und Gluck; in Kriegs- wie in Friedenszeiten; in der Barbarei und in der Verfeinerung; unter den freisinnigsten und unter den herrschsüchtigsten Regierungen; diese eine Bedingung aber ist dauernd, dieses eine Erfordernis klar, zu allen Zeiten und an jedem Ort: das Werk soll aus einer Schule, einem System hervorgehen. Keine personliche Laune darf auf allgemeingültige Formen verzichten, oder sie bis zur Unkenntlichkeit entstellen. Von der Hütte zum Palast, von der Betkapelle bis zur Basilika und vom Gartengitter bis zur Festungsmauer soll jedes Glied und jeder Zug in der Baukunst eines Volkes so geläufig, so allgemein anerkannt sein, wie seine Sprache oder seine Munze.

§ 4. Es vergeht kein Tag ohne dass wir an unsere englischen Architekten das Ver-

langen stellen, sie sollen eigenartig sein und einen neuen Stil erfinden. Das ist ungefähr so vernünftig und notwendig, wie einem Menschen befehlen, der noch niemals Fetzen genug auf seinem Leibe hatte, um die Kalte abzuhalten, er solle einen neuen Rockschnitt erfinden. Gebt ihm erstmal einen ganzen Rock und mag er sich nachher um die Mode kummern! Wir brauchen keinen „neuen“ Stil in der Baukunst. Wer verlangt nach einem neuen Stil in der Malerei oder Bildhauerei? Aber wir brauchen irgend einen Stil. Es ist von verschwindend geringer Wichtigkeit, wenn wir ein Gesetzbuch haben und es gut ist, ob es neu oder alt, ausländisch oder einheimisch, römisch oder sächsisch oder normannisch oder englisch ist. Aber es ist von ziemlicher Wichtigkeit, dass wir einen Codex irgend welcher Art haben, angenommen und durchgefuhrt von einer Seite der Insel zur andern. Und ebenso liegt nicht soviel wie ein Marmorsplitter daran, ob wir eine alte oder eine neue Baukunst haben; aber es liegt sehr viel daran, ob wir eine wahrhaftige Baukunst haben, die den Namen verdient, oder nicht; eine Baukunst, deren Gesetze in den Schulen von Cornwallis bis Northumberland gelehrt werden konnen, wie wir englisch Buchstabieren und englische Grammatik lehren, oder eine „Kunst“, die jedes-

mal neu erfunden werden muss, sobald wir ein Arbeitshaus oder eine Gemeindeschule errichten! Es scheint unter der Mehrzahl der heutigen Architekten ein wunderliches Missverständnis obzuwalten, hinsichtlich des Wesens und der Bedeutung der Originalität, und worin diese besteht. Originalität im Ausdruck hängt nicht von der Erfindung neuer Worte ab, noch in der Dichtung von der Erfindung neuer Versmaße, noch in der Malerei von der Entdeckung neuer Farben und ihrer Anwendungen. Musikaccorde, Farbenharmonien oder die allgemeinen Prinzipien der Anordnung von plastischen Massen wurden längst erkannt und durften (aller Wahrscheinlichkeit nach) kaum mehr erweitert oder verandert werden konnen. Aber selbst angenommen, solche Zusatze und Erweiterungen wären moglich, dann sind sie jedenfalls mehr Ruckwirkungen von Zeitströmungen und Massen, als von individuellen Erfindern. Wir mögen einen Van Eyck haben, der einmal in tausend Jahren einen neuen Stil erfindet und einführt; aber er selbst wird seine Erfindung zurückfuhren auf ein Spiel des Zufalls; und der Nutzbrauch dieser Erfindung wird ganz abhängen von den volkstümlichen Bedurfnissen und Bestrebungen der Zeitepoche. Originalität hängt nicht im mindesten von solchen Dingen ab. Ein Mann von eigenartiger Begabung wird irgend einen

gangbaren Stil aufnehmen, den Stil des Tages, und wird darin arbeiten, darin groß sein, und alles was er schafft so frisch gestalten, als ob jeder Gedanke dazu eben vom Himmel heruntergekommen wäre. Ich behaupte keineswegs, dass er sich nicht Freiheiten mit seinem Material und seinen Regeln erlauben darf; ich sage nicht, dass keine wertvollen Überraschungen manchmal durch seine Anstrengungen und Vorstellungen entstehen können. Aber diese Übertretungen werden einfach, natürlich, selbstverständlich, wenn auch zuweilen unerwartet sein; man wird aber niemals nach ihnen fahnden als unentbehrliche Voraussetzungen seiner Würde und seiner Selbständigkeit. Solche Freiheiten erscheinen wie die Freiheiten, die ein großer Redner sich mit der Sprache gestattet, nicht aus Verachtung ihrer Regeln um der Sonderbarkeit willen, sondern wie unvermeidliche, unberechenbare und glänzende Resultate eines Bemühens, auszudrücken, was die Sprache ohne solche Übertretung nicht hätte ausdrücken können.

Es mag Zeiten geben (wie ich sie weiter oben beschrieben habe), wo das Fortschreiten einer Kunst sich in ihrer Veränderung und in ihrer Auflehnung gegen überlieferte Schranken zeigt. So geschieht es auch im Leben mancher Insekten. Und sehr viel Interessantes

liegt in diesen Übergangszuständen, wo solcher Wechsel durch natürliche Prozesse herbeigeführt wird. Aber gleichwie eine Raupe höchst unbehaglich und lächerlich erscheinen würde, die anstatt das Leben einer Raupe zu führen und einfach Raupenfutter zu fressen, vorzeitig hungern und danach streben würde, schnell möglichst eine Puppe zu werden; oder diese selbe unglückselige Puppe in der Dunkelheit fortwahrend herumrollen mochte, um möglichst frühzeitig aus ihrem Cocon herauszuschlüpfen und als Motte herumzufliegen: so wird auch die Kunst unsicher und erfolglos sein, die anstatt sich mit den geistigen Nahrungsstoffen zu begnügen, die hinreichten, um andere Epochen vor ihr zu befruchten, gegen die natürlichen Grenzen ihrer Gesetze eifert, in der Sucht, etwas noch nie Dagewesenes zu sein, anstatt es ungezwungen zu werden!

§ 5. Die Formen der Architektur, die wir kennen, sind gut genug für uns. Es wird Zeit genug sein, sie zu verbessern, wenn wir sie, wie sie sind, anzuwenden verstehen. Aber es giebt Dinge, die wir entbehren, obwohl sie unentbehrlich sind: Gehorsam, Einheit, Gemeinsinn und Ordnung. Alle unsere Zeichenschulen und „Geschmacks-Ausschusse“, unsere Akademien und Vorlesungen und Feuilletons und Essays; alle Opfer, die wir bringen wollen,

alle Wahrheit, deren unsere Natur fähig ist, alle Kraft englischen Willens und englischen Geistes wird ebenso nutzlos sein wie Entschlüsse und Empfindungen im Traumzustand, wenn wir nicht fähig sind, die Baukunst wie alle Künste mit englischen Gesetzen in Einklang zu bringen.

§ 6. Ja, die Baukunst wie alle Künste; denn ich glaube, dass die Baukunst der Anfang aller Künste sein muss und dass die andern ihr folgen müssen in Zeit und Ordnung; und ich glaube, dass das Gedeihen unserer Malerei und Bildhauerei, worin wohl niemand das Leben, aber mancher die Gesundheit vermissen wird, ganz von unserer Architektur abhängt. Ich glaube, alle werden leiden, bis diese die Führung übernimmt, und (dies glaube ich nicht, sondern verkündige ich so zuversichtlich wie ich für die Notwendigkeit der Sicherheit der menschlichen Gesellschaft und einer gesetzmäßigen kraftvollen Regierung eintrete) unsere Architektur wird leiden und im Staube daniederliegen, bis wir dem ersten Grundsatz gesunder Vernunft mannhaft gehorchen und ein allgemeingültiges System der Formen und des Stils überall aufstellen und durchführen. Man wird sagen, dies sei unmöglich. Das mag sein, und ich fürchte es ist so. Ich habe nichts mit der Möglichkeit oder Unmöglichkeit zu schaffen, ich kenne und be-

haupte nur die Notwendigkeit desselben. Wenn das unmoglich ist, so ist auch englische Kunst unmoglich. Geben wir sie nur sofort auf. Wir verschwenden Geld und Zeit und Kraft daran; denn ob wir auch Jahrhunderte und Schatzkammern darum erschopften und Herzen darum brächen, wir können sie nimmer über den einfachsten Dilettantismus hinausheben. Denken wir nicht daran. Sie ist eine gefährliche Eitelkeit, ein gähnender Abgrund, der Genius über Genius verschlingen und sich nie schließen wird. Und so wird es bleiben, wenn nicht der eine kuhne feste Schritt am Beginn unternommen wird. Wir werden keine Kunst aus Thongefäßen und gedruckten Stoffen erzeugen; wir werden sie nicht herausdestillieren mit unserer Philosophie; wir werden sie durch Experimente nicht entdecken, noch sie durch Phantasien hervorbringen; ich sage auch nicht, dass wir sie jemals aus Backstein und Granit aufbauen werden; aber dazu bleibt uns wenigstens die Aussicht, denn es ist die einzige; und sie hängt ab von der bloßen Möglichkeit, die Übereinstimmung des Publikums und die Zustimmung der Architekten zu gewinnen, einen einheitlichen Stil zu wählen und diesen allgemein anzuwenden.

§ 7. Wie sicher seine Prinzipien zuerst umgrenzt werden müssen, konnen wir leicht

durch Vergleich mit den notwendigen Unterrichtsmethoden in irgend einem anderen Wissenszweig erkennen. Wenn wir den Schreibunterricht der Kinder beginnen, zwingen wir sie zu unbedingtem Abschreiben und verlangen unbedingte Genauigkeit in der Gestalt der Buchstaben; indem sie dann die Herrschaft über die empfangenen Methoden schriftlichen Ausdrucks erlangen, konnen wir nicht verhindern, dass sich solche Abweichungen allmählich entwickeln, die mit ihren Gefuhlen, ihren Verhaltnissen und ihren Anlagen im Einklang stehen.

Wenn einem Knaben die Anfangsgründe des Lateinischen beigebracht werden, so verlangt man von ihm eine Begrundung fur jeden Ausdruck, den er gebraucht; indem er die Sprache beherrschen lernt, mag er sich Freiheiten erlauben und dazu die Berechtigung fuhlen, ohne sich auf ein Vorbild zu berufen, und dennoch besseres Latein schreiben als wenn er jeden einzelnen Ausdruck entlehnen musste. In gleicher Weise würden unsere Architekten lernen, einen allgemein gültigen nationalen Baustil zu „schreiben“. Wir mussen est feststellen, welche Bauwerke als Richtschnur zu gelten haben; ihr Aufbau und ihre Verhaltnisse mussen mit dem eindringenden Verstandnis studiert werden; dann müssen die verschiedenen For-

men und Bedeutungen ihrer Verzierungen klassifiziert und katalogisiert werden, wie ein deutscher Sprachlehrer die Verhältniswörter registriert; unter dieser unbedingten, unwiderlegbaren Autorität sollen wir die Arbeit beginnen, nicht die geringste Abweichung zulassen, und wäre es nur in der Tiefe einer Hohlkehle oder der Breite einer Zierleiste. Dann, wenn unser Geist sich an die grammatischen Regeln und Formeln gewöhnt hat, wenn unsere Gedanken jeden Ausdruck gründlich kennen, wenn wir diese tote Sprache natürlich sprechen können und alle Ideen, die wir geben wollen, jedem praktischen Lebenszweck anzupassen vermögen: dann, und nicht eher, mag eine Selbständigkeit gestattet sein und persönliche Auffassung überlieferte Formen erweitern oder verändern; die Zierformen insbesondere konnten entweder mit eigenen oder fremden Schulen entnommenen Ideen bereichert werden. Und so könnte im Lauf der Zeit mit Hilfe einer volkstümlichen Bewegung ein neuer Stil entstehen, wie eine Sprache eine Umwandlung erfährt; wir könnten dann vom Lateinischen zum Italienischen, vom Altenglischen zum modernen Englisch kommen; aber das wäre eine Wirkung des natürlichen Wachsens, das überdies durch Wunsch und Willen weder beschleunigt noch aufgehalten werden könnte.

Ich sagte, dass es unwesentlich sei, welchen Stil wir annehmen hinsichtlich des Spielraums für die Bethätigung der Eigenart; das ist aber nicht so, wenn wir die weit wichtigere Frage der Anpassungsfähigkeit an allgemein praktische Zwecke ins Auge fassen. Die Wahl zwischen klassisch oder gotisch, den letzteren Begriff wieder in seiner weitesten Bedeutung verstanden, mag gleichgültig sein, wenn es sich um ein einzelnes und bedeutendes öffentliches Bauwerk handelt; aber es kann nach meinem Empfinden kein Zweifel obwalten, wenn man moderne praktische Zwecke berücksichtigt. Ich kann mir keinen Architekten vorstellen, der irrsinnig genug wäre, die Verallgemeinerung der griechischen Baukunst vorzuschlagen. Ebensowenig kann es in Frage kommen, ob wir frühe oder späte, ursprüngliche oder abgeleitete Gotik wählen sollen; wählt man die letztere, muss es entweder eine kraftlose und gemeine Entartung wie unser eigener Tudorstil sein, oder ein Stil, dessen grammatische Regeln kaum anwendbar und anpassungsfähig wären, etwa wie die des französischen Flammenstils. Gleichfalls ausgeschlossen für uns wären die wesentlich kindlichen oder barbarischen Stile, so herkulisch ihre Kindheit oder imponierend ihre Gesetzlosigkeit sein mag, wie etwa unser normannischer oder der lombardisch-roma-

nische Stil. Die in Betracht kommenden Stile wären, glaube ich, vier: 1. der pisanisch-romanische; 2. der frühgotische der westlichen italienischen Republiken, fortschreitend (so weit und so schnell unsere Kunst es vermag) bis zur Gotik des Giotto; 3. die venezianische Gotik in ihrer reinsten Entwickelung; 4. die früheste englische verzierte Gotik. Die letzte wäre vielleicht die richtigste und naturlichste, gut versichert gegen eine ruckfällige Verknöcherung in den Perpendicular-Stil, vielleicht bereichert durch eine Beimischung dekorativer Elemente von der hervorragend dekorativen franzosischen Gotik, aus der es in solchen Fällen notwendig sein wurde, einige wohlbekannte Vorbilder zu ubernehmen, wie die Nordthur von Rouen, oder die Kirche von St. Urbain in Troyes, als endgültige und abgrenzende Richtschnur auf dem Gebiet der Verzierung.

33. Lehrspruch
Bedeutung und Wert der Beschränkung

§ 8. Es ist uns in unserm gegenwärtigen Zustand des Zweifels und der Unwissenheit kaum moglich, uns klar zu machen, wie eine solche zuträgliche Beschrankung plötzlich im ganzen Umkreis der Künste ein Morgenrot der Gedanken und Vorstel-

lungen, ein schnell zunehmendes Gefühl von Leichtigkeit und Kraft und, im richtigen Sinne, von „Freiheit“ erzeugen würde. Befreit von jener Unruhe und Bedrängnis der „Wahlfreiheit“, welche die Ursache der Hälfte aller Zweifel und Unbehaglichkeiten des Lebens ist; befreit von der Notwendigkeit, alle vergangenen, gegenwärtigen oder möglichen Stile durchzuprobieren; dagegen durch Vertiefung der persönlichen und Mitwirkung der volkstümlichen Empfindung in die Lage versetzt, in die äußersten Geheimnisse des übernommenen Stils einzudringen, würde der Architekt sein ganzes Verständnis erweitert, sein praktisches Wissen sicher und anwendbar, zugleich seine Einbildungskraft lebendig und angeregt finden, wie die eines Kindes in einem ummauerten Garten. Wollte man's in einer freien, uneingegrenzten Ebene aussetzen, so würde es niederkauern, schaudern und weinen! Wie vielfältig und wie erfreulich würden die Ergebnisse in jeder Richtung sein, nicht bloss in den Künsten, sondern in nationaler Wohlfahrt und Tüchtigkeit. Das wäre so schwer zu berechnen, wie es über-

schwänglich erscheint, es vorauszu-
sagen, aber das Erste, vielleicht das
Geringste, würde ein erhöhter Sinn für
Gemeinschaft unter uns sein, ein Ver-
stärken jedes vaterländischen Einheits-
bandes, eine stolze und glückliche An-
erkennung unserer Zuneigung und Ver-
wandtschaft zu einander, und unserer
Bereitwilligkeit, uns in allen Dingen
jedem Gesetz zu unterwerfen, das die
Interessen der Gemeinschaft fördern
könnte; eine Schranke auch, und die
denkbar beste, gegen den hässlichen
Wettstreit der oberen und mittleren
Klassen, in der Hauseinrichtung, in den
Möbeln und Verzierungen; und selbst
eine Hemmung gegen manches, was eitel
nd storend ist in den Gegensatzen re-
igiöser Anschauungen in Bezug auf got-
esdienstliche Handlungen. Dies, denke
ch, würden die ersten Folgen sein.
Zehnfach vermehrte Ersparnis durch
lie Einfachheit der Praxis; häusliche
Bequemlichkeiten, ungestört durch die
Launen und Fehler von Architekten, die
lie Eigenschaften und Wirkungen der
Stile, die sie anwenden, nicht kennen;
erner die ganze Einheit und Ansehn-
ichkeit unserer Straßen und öffentlichen

Gebaude: das sind einige von den Vorteilen, die daraus erwachsen könnten. Sie noch weiter zu verfolgen, wurde bloße Begeisterung sein.*

Ich habe versucht, die einzigen Mittel anzugeben, wodurch ein solches Ziel erreichbar erscheint, ohne auch nur zu wagen, über das Wünschenswerte desselben eine Ansicht zu äußern. Ich habe eine Ansicht, und der Eifer, womit ich sie vertrete, mag sie hier und da verraten haben, aber meine Zuversicht ist nur gering. Ich kenne nur zu gut die unverhältnismäßige Bedeutung, welche die Beschäftigung eines jeden Menschen in seinen Augen annimmt, um meiner Auffassung vom Wert der Baukunst unbedingt zu vertrauen; und dennoch kann ich nicht glauben, dass ich ganz im Irrtum bin in Hinsicht auf ihre Bedeutung als volkstumliche Thatigkeit. In diesem Gefühl bestarkt mich der Anblick der gegenwärtigen Vorgänge in den Staaten Europas. Alle Schrecken, Unruhen und Heimsuchungen der auswärtigen Nationen sind unter andern Ursachen, durch die Gott seinen Willen an ihnen

* Ich bin es wohl zufrieden, meine dreiunddreißig Lehrsprüche mit diesem umfassensten zu schließen und sie für den modernen Leser noch kürzer in dem Satz zusammenzuschließen: Baue nichts, was du entbehren kannst und — verpachte kein Land zu Bauplätzen!

erfullt, auch darauf zuruckzuführen, dass sie nicht genug zu thun haben. Ich bin nicht blind gegen die zunächstliegenden und sichtbaren Ursachen der Bewegung: die Leichtfertigkeit und Schurkerei in den Führern des Umsturzes, der Mangel an ethischen Grundsätzen in den hoheren Klassen, an Mut und Ehrlichkeit bei den Spitzen der Regierungen. Aber diese Ursachen sind schließlich auf eine tiefere und einfachere zuruckzuführen. Der Leichtsinn des Volksaufwieglers, die Sittenlosigkeit der Mittelklassen und die Verweichlichung und Verräterei der Vornehmen sind bei allen diesen Volkern zurückzuführen auf die fruchtbarste Ursache alles Unglücks im Haushalte: auf Trägheit. Wir denken zu viel an unsere taglich vermehrten und vergeblichen Bemühungen, die Menschen durch gute Ratschläge und Lehren zu bessern und zu bekehren. Den Wenigsten nützen sie; was wir in der Hauptsache brauchen, ist Beschäftigung. Arbeit, nicht im Sinne des Broterwerbs, aber im Sinne gemeinsamer geistiger Interessen für Diejenigen, die entweder der Notwendigkeit überhoben sind, fur ihr Brot zu arbeiten, oder nicht so arbeiten wollen, wie sie sollten. Es liegt eine ungeheure Masse unausgenutzter Lebenskraft gegenwärtig in den europäischen Völkern, die auf handwerklichen Gebieten

ausgenutzt werden könnte; es laufen zahlreiche nichtsthuende Halb-Herren herum, die lieber Schuster oder Schreiner werden sollten; aber da sie das nicht werden wollen, so lange sie es nicht unbedingt brauchen, ist es Sache des Menschenfreundes, ihren überflüssigen Kräften einen andern Ausweg zu verschaffen als den, Regierungen zu beunruhigen! Es nützt nichts, ihnen zu sagen, dass sie Narren sind und sich selbst und andere am Ende nur unglücklich machen werden: sie haben sonst nichts zu thun, sie wollen Unfug anrichten. Der Mensch, der nicht arbeiten will und keine Art intellektuellen Genusses kennt, wird so sicherlich ein Werkzeug des Bösen werden, als ob er sich persönlich dem Teufel verschrieben hätte. Ich habe selbst genug gesehen vom täglichen Leben der jungen gebildeten Männer in Frankreich und Italien, um mir dort die tiefe und verdiente nationale Erniedrigung zu erklären; und obwohl uns der Handelsverkehr, höhere Betriebsamkeit und unsere Volksgewohnheiten vor einer ähnlichen Erstarrung und Verweichlichung schützen, so scheint es doch weise, einmal zu überlegen, ob die Art der Bethätigung, die wir hauptsächlich pflegen und begünstigen, so ganz geeignet ist uns zu bessern und zu erheben, wie sie es sein könnte.

Wir haben beispielsweise eben erst hundert und fünfzig Millionen ausgegeben, nur um Männer zu bezahlen, die Erdboden an einer Stelle aufgegraben haben, um ihn an einer andern niederzulegen! Wir haben eine zahlreiche Arbeiterklasse gezüchtet, die Eisenbahn-Tagelöhner und Erdarbeiter, sehr unbändige, unruhige und gefährliche Leute. Wir haben außerdem (zählen wir die Vorteile so unbefangen wie möglich auf) eine große Zahl von Eisengießern in einer ungesunden und unerfreulichen Beschäftigung ernährt; wir haben (dies ist wenigstens gut) eine beträchtliche Menge mechanischer Geschicklichkeit, und endlich auch die Möglichkeit erreicht, schnell von einem Ort zum andern zu gelangen. Mittlerweile haben wir keinen geistigen Anteil an den Vorgängen genommen, die wir selbst ins Leben gerufen haben, sondern uns den gewöhnlichen Eitelkeiten und Sorgen unseres täglichen Daseins hingegeben. Nehmen wir einmal an, wir hätten dieselben Summen darauf verwendet, schöne Häuser und Kirchen zu bauen. Wir hätten dieselbe Anzahl Menschen angestellt, nicht um Schiebkarren zu fahren, sondern in einer ausdrücklich technischen, und wenn möglich intellektuellen Thätigkeit. Die Aufgeweckteren unter ihnen wären sehr zufrieden in dieser Beschäftigung gewesen, die ihnen Spielraum zur Entwicklung

ihrer Einbildungskraft gegeben und sie angeregt haben würde, Schonheit zu erkennen und zu beobachten, die gegenwartig (im Verein mit naturwissenschaftlichen Beobachtungen) eine Quelle der Freude für manche unsrer besser beanlagten Fabrikarbeiter bildet.

Mechanische Geschicklichkeit dürfte mindestens ebensogut erforderlich sein um eine Kathedrale zu bauen, wie um einen Tunnel zu graben oder eine Lokomotive zusammenzusetzen. Wir wurden daher ebensoviel Wissenschaft ausgebildet haben, während zum Nutzlichen das kunstlerisch-geistige Element hinzugetreten wäre. Inzwischen wären wir glücklicher und weiser geworden durch das Interesse an der Arbeit, an der wir persönlich beteiligt gewesen; und wenn alles fertig geworden, hätten wir an Stelle des zweifelhaften Vorteils, schnell von einem Ort zum andern zu kommen, den sichern Vorzug der großern Freude gehabt — zu Hause zu bleiben.

§ 9. Es giebt noch allerlei weniger umfangreiche aber dauerndere „Abflusse“ der offentlichen Ausgaben, die eben so fragwurdig sind. Es genügt nicht, dem Menschen bloße Existenzbedingungen zu verschaffen; wir sollten auch an seine Lebensweise denken und versuchen, soweit wie möglich durch unsere eigenen Bedurfnisse nicht nur den Armen zu ernahren,

sondern zu erheben. Es ist weit besser, den Leuten höhere Arbeit zu geben, als eine Erziehung, die sie über ihre Arbeit erhebt Die Arbeit muss uber ihnen stehen!

Es ist sehr fraglich, ob die Luxusgewohnheiten, die eine Tendenz haben, zahlreiche Diener zu beschäftigen oder den Stand der Jokeys und Reitknechte zu vergrößern, eine „menschenfreundliche geistige" Bestrebung bilden. Denken wir auch mal an die große Zahl von Menschen, die ihr Leben damit hinbringen, Rauten auf Edelsteine zu schnitzen. Es gehort viel Handgeschicklichkeit, Geduld und Übung dazu, welche spater durch den Flammenglanz einfach uberstrahlt wird, ohne, soweit ich sehen kann, dem Träger oder Beschauer eine Freude zu machen, die entfernt den Verlust an Leben und geistiger Kraft wieder aufwiegt, die der Arbeiter daran gewendet hat. Er würde weit gesünder und glücklicher beschäftigt werden, wenn er Steine behauen könnte; gewisse geistige Qualitäten, fur die in seiner jetzigen Beschaftigung kein Spielraum ist, würden in der edleren zu Tage treten; und ich glaube, dass die meisten Frauen schließlich noch mehr Stolz darin suchen wurden, zum Bau eines Hauses oder zur Verschonerung einer Kathedrale beigetragen zu haben, als so und so viele geschliffene Diamanten mit sich herum zu tragen!

§ 10. Ich könnte diesen Gegenstand noch weiter verfolgen, aber ich habe einige merkwürdige Ansichten daruber, die es vielleicht vernünftiger ist, nicht „so nebenbei" niederzuschreiben. Ich begnüge mich mit der nochmaligen endgültigen Feststellung des Grundgedankens der ganzen vorhergehenden Betrachtungen, dass, welcher Rang und welche Wichtigkeit auch immer ihrem unmittelbaren Gegenstand beigemessen werden mag, ein gewisser Wert wenigstens in den Gleichnissen liegt, die diese Untersuchungen zu Tage gefördert haben, und einige Belehrung in den mannigfachen Beziehungen ihrer einfachsten Forderungen mit den allgemeinen Gesetzen, in deren Anwendung alle Menschen Erbauer sind, indem sie zu jeder Stunde einen Grundstein legen oder ein Stoppelfeld bebauen.

Während ich schrieb, habe ich mehr als einmal im Fortsetzen meiner vielleicht zudringlichen Überredung innegehalten, indem mir der Gedanke kam, wie bald alle Baukunst vergeblich sein mag, außer derjenigen, die nicht mit Handen gebaut wird! Es ist etwas sehr Verhängnisvolles in dem Licht, welches uns ermoglicht hat, mit Geringschätzung auf die Zeitalter zurückzublicken, auf deren lieblichen Spuren wir dahinwandelten. Ich mochte lächeln, wenn ich an die hoffnungsvolle Zuversicht

denke, an den Reichtum und Umfang aller weltlichen Wissenschaften und an die Spannkraft aller weltlichen Anstrengungen, — als ob wir wieder am Anfang aller Tage wären!

Es lagert Donner am Horizonte, nicht nur Dämmerschein. Die Sonne war schon uber der Erde aufgegangen, als Lot in Zoar ankam.

ANHANG

I.

Die vier Grade der Bewunderung und Verehrung. (Diese Zerlegung, die ich für sehr genau halte, war zuerst im Vorwort zur zweiten Auflage gegeben. Ich stelle sie nun an den Schluss des Bandes, wo sie im Zusammenhang gelesen, klarer verstanden wird als am Anfang und, wie ich hoffe, mit besserem Nutzen.)

Nach eingehender Untersuchung der Empfindungen wohl erzogener Menschen gegenüber den verschiedenen Ausdrucksformen guter Baukunst, glaube ich gefunden zu haben, dass man diese unter vier Gesichtspunkten betrachten kann:

1. *Romantische Verehrung:* die Eindrücke, welche die meisten Reisenden erhalten, wenn sie zum ersten Mal bei Fackelbeleuchtung eine Kathedrale betreten und den Gesang von unsichtbaren Chören hören; oder wenn sie bei Mondlicht die Ruinen einer Abtei besuchen, oder irgend ein Bauwerk, mit dem interessante Erinnerungen verknüpft sind, zu einer Stunde, wo sie es kaum deutlich sehen können.

2. *Stolze Verehrung:* die Freude, welche die meisten weltlich gesinnten Leute in der Betrachtung von ansehnlichen, großen und fertigen Gebäuden empfinden, wegen der Be-

eutung, die solche Gebäude auf sie, als ihre
}esitzer oder Bewunderer, mit übertragen.

3. Handwerkliche Verehrung, das Entücken beim Anblick guter und sauberer Steinnetzarbeit, im Zusammenhang mit der beginıenden Entwicklung des Geschmacks; wie ›eispielsweise ein Auffassen der Proportionen n den Hauptlinien, Massen und Verzierungen.

4. Künstlerische und fachmäßige Verıhrung, das Entzücken beim Verstehen und Jachempfinden der Bildhauerei oder Malerei n Wänden, Kapitalen, Friesen u. dergl.

Von diesen vier Arten des Gefühls fand ich ›ei weiterer Prüfung, dass die erste (die senlmentale oder romantische), instinktmäßig in ast allen Menschen durch einen gewissen 3rad von Dunkelheit oder langsame Musik n einer Molltonart erregbar ist; dass sie in .inigen Gemutern Gutes bewirkt und auch ›rhabene Gedanken weckt; dass sie jedoch m Ganzen mehr geneigt ist, sich mit dem heatralischen Effekt zu begnügen. Sie ist ›benso leicht befriedigt mit der Beschwörungs.cene in „Robert der Teufel" (vorausgesetzt, lass genug Gaze und Geister erscheinen!) wie nit der Kathedrale von Rheims. Ganz allgenein kann man an sie appellieren hinsichtlich ler ungleichen Eindrucksfähigkeit vor zweierlei 3austilen, aber sie ist ganz unfähig, Wahrheit ron Unechtheit in dem von ihr bevorzugten 3til zu unterscheiden. Selbst in ihrer höchsten Auffassung, im Geiste Walter Scotts, während sie ihn dazu veranlasste, den Schauplatz seiner Handlung lieber nach Melrose Abbey oder Glasgow Kathedrale zu verlegen, als nach St. Pauls oder Sankt Peters Dom, befahigte sie Scott nicht, den Unterschied zwischen echter

Gotik in Glasgow und falscher Gotik in Abbotsford zu erkennen. Als kritische Fähigkeit ist sie bei der Beurteilung höherer baukünstlerischer Werte kaum in Betracht zu ziehen.

2. Stolze Bewunderung. Diese Art des Beifalls sollte, anstatt begünstigt zu werden, die Missbilligung jedes edleren Baukunstlers erregen. Kein Bauwerk kann wirklich bewundernswürdig sein, das für den Armen nicht auch bewundernswert ist. In der Renaissance (d. h. im modern italienischen und griechischen Stil) war eine wesentlich unedle Beimischung enthalten, wie im Gotischen eine wesentlich edle, welche einfach im Stolz des einen und in der Demut des andern lag. Ich fand, dass Vorliebe fur bloßen Umfang und insbesondere für Symmetrie fast ohne Ausnahme mit Beschränktheit und Engherzigkeit verbunden ist, so dass die Person, die am intimsten den Geist des Monarchen kannte, dem die Renaissance-Architektur ihre hauptsächlichen Impulse verdankte, seine religiösen Anschauungen besprechend, berichtet, dass er „entrustet war zu hören, Christus habe die Sprache der Armen und Niedrigen gesprochen“. Seinen architektonischen Geschmack beschreibend, sagt sie, „er dachte an nichts als Große, Pracht und Symmetrie“.*

3. Handwerkliche Bewunderung. Diese, ob-

* Madame de Maintenon, citiert in der Quarterly Review, März 1855, pag. 423—428. Sie sagt später: „Er zieht es vor, den Zugwind von allen Thüren zu ertragen, damit sie nur ja einander gegenüber liegen — man stirbt vor lauter Symmetrie [Da hier Louis XIV. gemeint ist, muss wohl statt Renaissance Barockarchitektur gelesen werden — ein Beweis für die Abneigung Ruskins gegen alles was ihn nur an „Renaissance“ erinnert! Anmerk. d. Übers.]

wohl in gewissen Grenzen berechtigt, ist natürlich ganz unkritisch und ebenso leicht mit den schlechtesten wie mit den besten Baustilen zufrieden, wenn nur Steine und Mortel glatt aufeinander liegen. Was das Gefühl anbelangt, womit sie gewöhnlich verbunden ist, nämlich eine Freude an der feinen Beobachtung der Verhältnisse der Massen, so ist das nützlich in allen Lebensverhaltnissen, ob in der Anordnung der Schüsseln an der Mittagstafel,* oder des Kleiderbesatzes, oder der Saulen einer Vorhalle. Aber sie macht ebensowenig die wahre Kraft eines Architekten aus, wie der angeborene Sinn fur Versmass den Dichter; und jedes Gebäude, dessen Vortrefflichkeit allein in seinen Massenverhältnissen liegt, ist nur als eine Art von architektonischer Reimübung zu betrachten.

4. Künstlerische und geistige Bewunderung. Ich finde schließlich, dass diese, als die einzige verdiente Verehrung, sich ganz auf die Bedeutung der Bildnerei und Farbe am Bauwerk bezieht. Dass sie ziemlich achtlos hinsichtlich der allgemeinen Form und Größe, aber sehr achtsam auf den figuralen und pflanzlichen Zierschmuck, musivische und andere Dekorationen ist. Worauf nach und nach mir die Erkenntnis gekommen ist, dass Bildnerei und Malerei in der That Alles in Allem genommen die Hauptsache sind; dass diese, die ich lange Zeit hindurch für der Architektur untergeordnet anzusehen gewohnt war, thatsächlich die Architektur ganz beherrschen, und dass ein Archi-

* Im Schloss der Madame V. entschuldigte sich der weißhaarige Kellermeister bei der Hausfrau wegen des mittleren Blumenkorbes auf der Mittagstafel: „Er habe nicht die Zeit gehabt, die Komposition zu studieren.“ — Mrs. Stowe's „Sunny Memories“.

tekt, der nicht gleichzeitig Bildhauer und Maler ist, nicht viel mehr ist als ein Rahmenerzeuger in großem Maßstab. Nachdem dieser Schlüssel zur Wahrheit gefunden war, loste und ordnete sich ohne Schwierigkeit jede weitere baukünstlerische Frage. Ich erkannte, dass der Gedanke eines unabhängigen architektonischen Berufs nur ein moderner Trugschluss war, der keinen Augenblick den großen Volkern und Baukunstlern der Vergangenheit vorgeschwebt hat; dass man aber von jeher, mit Ausnahme der letzten Zeit, angenommen hat, man musse, um ein Parthenon zu bauen, erst einen Phidias haben; fur den Dom von Florenz einen Giotto; sogar für die Peterskirche in Rom einen Michelangelo. Und indem ich unter diesem neuen Licht die edleren Werke unserer gotischen Kathedralen betrachtete, wurde es mir klar, dass der Meister-Künstler derjenige gewesen sein muss, der die Flachreliefs an den Thorbogen geschnitzt hat; dass ihm alle andern untergeordnet waren, durch ihn alle übrigen Teile des Bauwerks im wesentlichen angeordnet gewesen sein müssen; dass aber in der That der ganze umfangreiche Bauverband mehr oder weniger in die zwei großen Gruppen der Steinleger und der Steinschnitzer zerfiel; dass ferner die Zahl der Steinschnitzer so groß und so begabt und geschickt war, dass es ebenso unnotig gewesen wäre, zu fragen, ob der Baumeister auch im stande war, eine Figur selbst auszuhauen, wie ob er einen Winkel messen oder eine Kurve ziehen konnte.*

* Der Titel, mit dem der Baumeister des Kölner Doms in den Bauurkunden verzeichnet ist, lautet „magister lapicida“, oder „Meister-Stein-Schnitzer“,

Wenn der Leser diese Betrachtung sorgfäl
durchdenken mag, wird er finden, dass
thatsächlich die Wahrheit und den Schlüs
zu vielen Dingen enthalt. Es giebt wirkl
nur zwei schone bildende Künste: Bildhaue
und Malerei. Was wir Baukunst nennen,
nur die Verbindung derselben in edlen Rau
verhältnissen oder das Anbringen derselben
passenden Plätzen.

Außer dieser Architektur ist alles and
nur einfaches Bauen; und obwohl dies man
mal anmutig sein mag, wie in den Gewö
rippen eines Kirchendaches, oder erhaben,
an den Zinnen eines Grenzturms, so enthal
solche Beispiele keinen starkeren Ausdru
hoher Kunst als die Gefalligkeit eines gut
ordneten Wohnraums oder die Schönheit ei
gut gebauten Kriegsschiffes.

Alle hohe Kunst besteht im Schnitzen o
Malen natürlicher Dinge, vornehmlich Figur
sie hat stets einen Beweggrund in der I
deutung des Dargestellten, besteht nie
bloßen Anordnungen von Linien oder Farb
Sie malt oder schnitzt immer etwas, das
sieht oder woran sie glaubt; nichts Unwi
liches oder Ungeglaubtes; meistenteils die M
schen und Dinge der sichtbaren Umgebu
und sobald wir eine Anzahl Bildhauer hab
die fähig und willig sind und die Erlaub
vom englischen Publikum haben, an den F
saden unserer Kathedralen Bildnisse der leb
den Bischofe, Dekane, Domherren und Ch
sanger zu schnitzen, die in den betreffen

und ich vermute, dass dies im Mittelalter der
liche lateinische Ausdruck war. Der Baumei
der Teile der Notre Dame Kirche, die aus dem v
zehnten Jahrhundert stammen, wird im Franzosisc
einfach „premier masson“ genannt

Kirchen amtiren, und an den Fassaden unserer öffentlichen Gebäude Bildnisse der Manner, die hauptsächlich in ihnen beschäftigt sind, und auf den Gebäuden im allgemeinen die Vögel und Blumen, die in unsern Feldern und Wäldern ringsumher singen und sprießen, dann werden wir auch eine Schule einheimischer Baukunst haben. Nicht eher.

Der größte Dienst, den man gegenwärtig der Architektur leisten kann, besteht in der sorgfältigen Aufzeichnung aller Einzelheiten (vom Beginn des zwölften bis zum Schluss des vierzehnten Jahrhunderts) mittels der Photographie. Ich möchte namentlich Liebhaber-Photographen auf diese Aufgabe hinweisen, sie bitten, ernstlich im Auge zu behalten, dass während die Landschaftsphotographie nur eine angenehme Spielerei bedeutet, die der frühen Baukunst ein kostbares, bald unersetzliches geschichtliches Dokument ist; dass die Architektur nicht nur unter allgemein malerischen Gesichtspunkten, sondern Stein um Stein und Skulptur um Skulptur aufgenommen werden sollte; jede Gelegenheit musste benutzt werden, um mittels Gerusten nahe heran zu kommen und die Camera in eine die Skulptur beherrschende Lage zu bringen, ohne Rucksicht auf die daraus etwa entstehenden Abweichungen der senkrechten Linien; derartige Fehler können stets nachgerechnet werden, wenn alle Einzelheiten vorhanden sind.

Es ware noch patriotischer von den Liebhabern der Baukunst, Abgusse von Skulpturen des dreizehnten Jahrhunderts zu erlangen, wo sich eine Gelegenheit bietet, und sie dort aufzustellen, wo sie dem gewohnlichen Handwerker und Arbeiter leicht zuganglich wären.

Das architektonische Museum zu Westminster scheint mir sehr passend, nach dieser Seite hin bereichert zu werden.

II

Die folgenden Anmerkungen sind beachtenswert:

Seite 53: „Mit verschiedenen Mustern des Maßwerks in jedem" — Ich habe zwar nicht samtliche siebenhundertundvier Maßwerke (vier zu jeder Nische) untersucht, um gewiss zu sein, dass keins dem andern gleicht; aber sie erscheinen fortwährend verschieden und selbst die Rosetten des Hängezierats der kleinen Gewolbrippen in den Nischen sind alle von verschiedenen Mustern. (Ich unterstreiche gerade diesen Satz, weil er das beste Beispiel im ganzen Buch ist für jene aufopfernde und religiose Liebe und Hingebung, worauf so häufig hingewiesen wurde.)

Seite 71: „Das Maßwerk im Flammenstil der letzten und entartetsten Formen." — Sie werden von Mr. Whewell als in Gestalt der „fleur-de-lys" beschrieben, immer ein Zeichen, (wenn sie auf den Stäben des Maßwerks vorkommen) von entartetstem Flamboyant. Es kommt vor am mittleren Turm von Bayeux, sehr reichhaltig in den Strebepfeilern von St. Gervais zu Falaise und in den kleinen Nischen einiger Privatgebäude zu Rouen. Nicht nur der Turm von St. Ouen ist weit uberschatzt worden; auch das Schiff ist eine gewöhnliche Nachahmung (in der Flammenstilperiode) eines frühgotischen Musters; die Nischen auf den Pfeilern sind Barbareien; es lauft ein riesiger Querschaft durch die Decke der Flugel, um die Pfeiler des Kirchenschiffs

zu unterstützen, der hässlichste Auswuchs, den ich jemals an einem gotischen Gebaude gesehen habe; das Maßwerk gehört zum fadesten und mattesten Flamboyant; das im Querschiff zeigt eine merkwurdige Entstellung des Perpendicular; sogar die reichgeschmückte Thür des südlichen Querschiffs ist (in Anbetracht der guten Periode ihrer Entstehung) ubertrieben und fast grotesque in ihrem Blatterwerk und Hangezierat. Es ist nichts wirklich Schönes an der Kirche außer dem Chor, dem hellen Drillingsbogen, dem östlichen Kapellenkranz, den bildhauerischen Details und der allgemeinen Leichtheit der Verhältnisse; diese Vorzuge bestehen aber zum größten Vorteil in dem Fehlen von allem hindernden Beiwerk im Hauptschiff der Kirche.

III

„Eisen als konstruktives Material nicht zulässig." Ausgenommen bei Chaucers Mars-Tempel!

In den früheren Ausgaben war in einer Notiz uber den konstruktiven Gebrauch des Eisens, Chaucers Beschreibung des Marstempels gegeben; doch nur im Chaucer-Englisch, das wenige Leser verstehen und ich auch nicht immer ganz. Es sei hier, in moglichst zeitgemäßer Schreibart mit einigen notwendigen Änderungen wiedergegeben:

„And downward from a hill under a bent
There stood the temple of Mars armipotent,
Wrought all of burned steel, of which th'entree
Was long, and strait, and ghastly for to see.
And there out came a rage, and such a vise
That it made all the gatēs for to rise
The Northern light in at the door shone,
For window on the wall ne was there none,
Through which men mighten any light discerne

The door was all of adamant eterne,
Yclenched overthwart and endelong
With iron tough, and for to make it strong,
Every pillar, the temple to sustene,
Was tun-great, of iron bright and sheene "
(Aus des „Ritters Erzählung" der „Canterbury Tales")

Deutsch etwa:

Und in dem ausgehöhlten Strombett vor dem Hügel
Blitzte des Kriegsgott's Tempel, waffenstarrend
Aus blankem Stahl gebaut, dem doppelt harten —
Sein Eingang tief und eng und furchterweckend.
Im Innern lohte weiße Glut hervor,
Die jedes Eisengitter druckt empor.
Aus eitel Adamant das Thor zumal,
Mit Eisenklammern dreifach überspannt,
Durchleuchtet von des Nordlichts kaltem Strahl!
Und jede Säule, die den Tempel trug,
War tonnenstark, vom Sockel bis zum Bug ....

Man erkennt daraus, wie bilderreich das alte Chaucer-Englisch war.

Ubrigens finden wir auch (einige Verse vorher) ein ausgezeichnetes Stuck farbiger Architektur:

„And northward, in a turret on the wall
Of alabaster white and red corall,
An oratorie riche for to see,
In worship of Diane of Chastitee."

Nordwärts in einem Türmchen auf dem Wall,
Von Alabaster weiß und scharlachrot Korall',
Läuft reichgeschmückt ein Chorgang hin:
Das Heiligtum von Dianens Priesterin.

IV

Seite 180. „Und abgeplatteten Steinspitzen." — Die Abbildung zeigt eines der Seitenfenster des dritten Stockwerks vom Palazzo Foscari. Sie wurde von der gegenuberliegenden Seite des Grand Canals gezeichnet und die Linien des Maßwerks sind darum so gegeben, wie sie in beträchtlicher Entfernung erscheinen. Sie zeigt nur Bogenschnitte der charakteristischen Vier-

blätter der Mittel-Fenster. Ich fand durch Nachmessen ihre Konstruktion außerordentlich einfach. Vier Kreise sind in Berührung mit dem einfassenden großen Kreis gebracht. Zwei Tangenten sind dann nach jedem gegenuberliegenden Paar gezogen, die vier Kreise in ein hohles Kreuz einschließend. Ein innerer Kreis, durch die Schnittpunkte der Kreise und Tangenten gezogen, stutzt die Steinspitzen ab.

NACHWORT

Ruskins Ansichten über die „Unreinheit“ der deutschen Gotik oder über die „Renaissance-Entartung“, (ferner uber das „Unerlaubte“ bei Rembrandts Malerei, (!) oder gar uber die Notwendigkeit der Festsetzung eines Bausystems für alle Architekten), wurden natürlich ohne Widerspruch, aber auch ohne „Verantwortlichkeit“ von Seiten des Übersetzers, wiedergegeben!

Wo bei einigen Anmerkungen (oder Wiederholungen desselben Gedankens im Texte) dem Übersetzer Kürzungen wunschenswert erschienen sind (ohne die Vollständigkeit zu beeinträchtigen), wurden solche Anmerkungen bez. Wiederholungen fortgelassen.

Es wurden:

Die drei Vorworte in eines zusammen gezogen.

Ausgelassen wurde:

In der Einleitung	Seite 6 (Nor) bis Seite 7 (forward)		
	„ 8 (And) bis „ 11 (at all)		
„ „ I. Betrachtung	Seite	22	(So bis God)
	„	34	(But bis other)
	„	35	(While bis sevenfold)
	„	40	(But bis dust)
In der II. Betrachtung	„	53	Anmerkung, die sich auf eine frühere Ausgabe bezieht
	„	66	desgleichen

In der II. Betrachtung	Seite	103	Anmerkung
	„	119	desgleichen
	„	122	„
„ „ III. Betrachtung	„	154	„
	„	170	„
„ „ IV. Betrachtung	„	186	„
	„	220	„
	„	225	„
	„	246	„
	„	247	„
	„	255	„
	„	273	„
„ „ V. Betrachtung	„	289	(These bis measurements)
„ „ VII. Betrachtung	„	372	(And bis other)

Anhang No. V nicht übersetzt (enthält nur Auszüge aus Gedichten von Coleridge und George Herbert).

Der Übersetzer

REGISTER

	Seite	Paragraph
Abbeville, Kathedrale, Thür	188	24
Kathedrale, Schiff	118	27
Kathedrale, Türme	310	18
St Wulfram, Fassade u Turm	233	26
Abstufung d Lichtes i. d. Frühgotik	183	22
Abtei, vom Mond beleuchtet	398	Anhang I
Alisma plantago	240	29
Alter, als Wert ein. Bauwerks	349, 361	10, 16
Anatomie	196, 258	3, 36
Angelico, Fra	262	39
Angelico, Fra	355	13
Antwerpen, Kathedrale	233	26
Arabesken	253	34
Arbeit, Wert der menschl.	101	20
ältere und moderne	39	10
Bedeutung der	25	3
ἀχρή, Sinn d. Wortes b. Plato	18	1
Athen	133	4
Aufopferung, Geist der	38	9
Avranches, Kathedrale	369	20
Babel, Turmbau zu	334	2
Backstein, als Baumaterial	100	20
Badia, Kirche in	320	21
Bayeux, Kathedrale	6	Vorwort
Kathedrale, Mittelturm	405	Anhang II
Kathedrale, Hintermauerung	176	20
Kathedrale, Schiff und Kapellen	107	21
Kathedrale, Westfront	176, 183	20, 22
Kathedrale, Westfront	308	17
Beauvais, Kathedrale	67, 70, 107	7, 8, 21
Kathedrale	132, 185	4, 22

	Seite	Paragraph
Bergamo, Grabmal des Celleone in	49	14
Bildhauerei, in Beziehung zur Baukunst	229, 245, 254	24,31,35
Bildsäulen, Ausführung unsichtbarer Teile an	43	11
Bismuth-Krystalle	197	4
Blumen, in der baukünstlerischen Verzierung	210	12
Blumen, do. do do	184	22
Botticelli, Spruchbänder des	207	10, Anmk.
Bologna, Palazzo Pepoli	100	20
British Museum, Bauart des	88	16
Bürgerliche Baukunst, Bedingungen fur die	340	4
Byzantinischer Baustil	6	Vorwort
Blattkapitäle	160	15
Verzierungen	267	40
Wesentliches	308	16
Mosaiken	178	21
Netzornament	201	8
Lichtverteilung	160	15
Religiöse Inbrunst	161	15
Caen, Abbaye aux Hommes	107	21
Kathedrale	6	Vorwort
Cambridge, Kapelle von Kings College	231	26
Campanile, s. Giotto		
Canterbury, Missionsschule	174	19, Anmk.
St Anselms Turm	116	26
Carracci, Gewandstudien	210	11
Urteil über die	304	14
Caravaggio, Behandlung der Schatten bei	356	13
Caudebec, Kathedrale	165	16
Kathedrale, Blattverzierungen	185	22
Champagnole, Fichtenwaldungen bei	330	1
Chartres, Kathedrale	188	24
Chaucer a d. „Canterbury Erzählungen“	407	Anhg III
Col di Balme	133	4
Cölner Dom, „Magister lapicidae“	402	Anhang I

	Seite	Paragraph
Composition, Definition der	229	25
Corinthische Kapitäle	210	12
Kapitäle	311	18
Correggio, Behandlg. d. Schatten bei	357	14
Weiche Umrisse bei	263	39
Coutances, Kathedrale	6	Vorwort
Kathedrale, Kapitäl.	165	16
Kathedrale, Maßwerk	107	21
Kathedrale, Triforium	225	22
Daguerreotypen	7	Vorwort
Delphisches Orakel bezüglich des Eisens	76	10, Anmk.
Denkmäler, Erhaltung d. alten	334	2
Deutsche Gotik, unreine	6	Vorwort
Inschriften an Häusern	343	6
Verwertung von Holz beim Bauen	122	28
Dolci, Carlo, Gewandstudien	210	11
Dorischer Stil, Flachreliefs	157	14
Kapitäl	192	2
Karnies und Triglyph	192	2
Draperien, dekorat. Wert von	209	11
Dürer, „Adam und Eva“	207	10
Egyptischer Baustil	140	8
Einbildungskraft, Wert der	61	3
Eindrucksfähigkeit, schwache	135	5
Eindrücke, schnell verwischte	31	6, Anmk.
Einfachheit, Wert d., i. Baustil	187	23
Eisen, Gebrauch desselben in der Baukunst	72, 73—75	9, 10
(s. Gusseisen) ältere Eisenbehandlung	102	20
Eisenbahn, Stationsbauten	73	10
Stationsbauten	223	21
Englischer Baustil, Falschheit desselben	64	5
Armut d. bürgerlichen	188	24
Perpendikular	140	8
Erechtheion	198	5
Erfindung in der Baukunst	130, 185	3, 23
Eu, Triforium	107	21
Europa, Architekton. Rückgang in	301	14

	Seite	Paragraph
Falaise, St. Gervaise . . .	123	28
Fleur de Lis	405	Anhang II
Farben, in der Architektur	257	36
do. do. do. . . .	95	18
Feldspat	203	9
Ferrara, Kathedrale . . .	313	20
Festons als Dekoration . .	210—13	12—13
Fische, Schuppen der . .	260	37
Flammenstil (Flamboyant)	6	Vorwort
Musterbeispiele . .	51	15
Bedeutung . . .	140	8
Maßwerk	112, 405	24, Ahg II
Zierleisten etc. . .	210, 264	12, 39
Nischen	311	18
Blüte und Verfall . .	310	18
Florenz, Baukunst in	179	21, Anmk.
Baukunst, Ornament	201, 214	7, 14
Kathedrale . .	402	Anhang I
Kathedrale, Kuppel der	371	20
Kathedrale, Kuppel der, Eisenkette um die .	74	10
Kathedrale, Gestützte Zinnen	139	7
Kathedrale, Südthor d	250	33
Kathedrale, Maßwerk .	172	19
Or San Michele .	172	18
Or San Michele, Maßw.	173	19
Or San Michele, Fenst	173	19
Pal. Pitti	151	11
Pal. Riccardi	214	14
Pal. Vecchio . .	138—39	7—8
Pal Vecchio, Stuckverkleidung . . .	102	20
San Miniato, Alabaster	96	18
San Miniato, Arabesken	96	18
Foil (feuille)	157, 172	14, 18
Frankreich, bürgerliche Baukunst in	341	5
Verfall der Gotik in. .	122	28
Mod Steinmetzarbeit in	367	19
Gebrauch d. Dachpfannen in	100	20
Vergitterte Fenster (s Flamboyant)	253	34
Französische Gotik	387	7

	Seite	Paragraph
Freiheit giebt es überh. nicht	373	1
im Dienst Gottes allein	375	2
Freimut e. Zeichen v Kraft in der Baukunst . . .	283	5
Fresken, Bedeutung ders. in der Baukunst . . .	85	15
Bedeutung ders. in der Baukunst als Verschönerung	267	40
Gaben, wie sie gegeben werden sollen	38	9
Genie durchbricht die Regeln	380	4
Geometrische Muster in der Baukunst	266	40
Gerechtigkeit, Sinnbild der .	345	7
Gesetz, Unterordnung unter das natürliche . .	81	13
nicht Freiheit ist notwendig	373	1
das praktische und das moralische	15	Einleitg.
Ghiberti, bronz Spruchbänd d.	206, 216	10, 15
Giorgione, Fresken des. . .	255, 268	35, 40
Giotto, Leben des	274	43
Baukunst des . . .	402	Anhang I
Baukunst des . . .	387	7
Glockenturm (Campanile) des, Einteilung .	238, 274	28, 43
Glockenturm (Campanile) d., Verzierungen	46—49	12—13
Glockenturm (Campanile) des, Fenster . .	171—73	18—19
Glas, Gebrauch in Verbindung mit Maßwerk . . .	173	19
buntes	260	38
Glasfenster in Erinnerung Verstorbener . . .	23	2, Anmk.
Glasgow Kathedrale . . .	400	Anhang I
Gold, Verwendung von .	91	17
Gotik, frühe	292	9
Verfall der	71, 104, 122	8, 20, 28
Blattverzierung dunkel auf hell . .	157—59	14, 15
entartete Zierleisten d.	169	17

	Seite	Paragraph
Gotik, florentiner, fränkische, venezianische, veroneser	178—79	21, Anmk.
nord. Ornam besser a. spätere italienische .	51	14
Hängezierat	65	6
Schatten i. d. gotischen Bildschnitzerei . . .	357	14
Blüte d., erkennbar am Maßwerk	109	22
Gott im Alten u Neuen Testament.	25	3
Gehorsam gegen seine eigenen Gesetze . .	81	13
Gehorsam in den kleinsten Dingen . . .	16	Einleitg.
Granit, ungeglätteter . . .	148	11
Griechen, Baukunst der .	161	15
Bauk d.,Mäanderornam.	197—98	4u.Anmk.
Bauk. d., Blattverzierg	261	39
Baukunst d.,Zierleisten	144, 158	9, 15
Baukunst der, nicht für uns passend . . .	386	7
Baukunst der, verblich. Farben der . .	96	18
Charakter der. .	161	15u Anm.
Religion der . .	163	15
Skulptur der . . .	320	21
Skulptur der, Faltenwurf in der . . .	209	11
Skulptur der, wirkt hell auf dunkel	156	14
Grindelwald, Sinnspruch an einem Hause in. . .	343	6
Größe, Gehorsam i. allen Dingen ein Zeichen von	375	3
Grotesken, zuerst bemerkbar in der Baukunst . .	288	7
Gusseisen a Ornam verwerfl	65, 98—104	6, 19-20
a. Ornam abzuschaffen	325—29	24
Haar in der griech. Skulptur	358	15
Handarbeit, Wert der . .	325—29	24
Heraldik a. architekt. Ornam	201—4	8-9u.Anm.
Hogarth	312	19

	Seite	Paragraph
Homer, plast. Schilderungen b.	358	15
Jaspis	93	18
Ichthyosaurus, Kiefer des .	81	13
Infusorien, Ausscheidung der	80	13
Inschriften als Verzierungen .	203—7	9—10
Italienische Bauk., Anfänge d.	243	31
Baukunst, bürgerliche.	341	5
Baukunst, romanische.	6	Vorwort
Bauk., roman. Giebel .	284	5
Baukunst, Fallgatter .	253	34
Jüngstes Gericht, Flachrelief in Rouen	312—13	19
Juwelen	395	8,9
falsche	98	19
Krystalle und Ornamente .	119	27
do. do . .	197, 200	4, 7
Kreuzblumen, Beispiele von	164—65	16
Lavastrom, Volksleben verglichen mit einem .	279—82	3—4
Leopard, s. Fellflecken unabhängig v. Knochenbau	257	36
Licht i. d. Baukunst u. Malerei	153—156	13
Linie als Ersatz f. Fläche in d. Dekoration . . .	110—12	23
Lisieux Kathedrale	107, 116	21, 26
Kathedr., Südwesteing.	176	20
Lombardische Bauk., Ornam.	200	7
Fenster der frühen . .	169	18
London, Brücke, Lampenverzierungen auf . . .	226	23
St. Pauls Dom, Festondekoration am . . .	212	13
Kaufläden mit Marmorfront	87	16
Lucca, Domarkaden	297	12
San Michele, farb. Säul.	265, 268, 270	39, 41, 42
Ludwig XIV., Vorliebe f Pracht und Ebenmaß . . .	400	Anhang I
Lügen, verschiedene Arten v.	57—58	1
Luxus, sinnloser	33	7
moderner	395	9
Mailand, Kathedrale . . .	82	14
Kathedrale, erneuert .	366	19

27

	Seite	Paragraph
Malerei in der Baukunst . .	84—87	15
Marmor, Nachahmung von .	82, 88—89	14, 16
zur Bekleidung von Backsteinmauern . .	92—96	18
geglätteter	150	11
ganz weißer, d. schönste	259	36
Materialismus, zunehmender.	16	Einleitg.
Megatherium, Bein des. . .	81	13
Messina, Eisenarbeit in . .	220	19, Amkg.
Michel Angelo, Baukunst des	402	Anhang I
das Malerische und Erhabene bei . . .	355, 358	12, 14
Pal. Riccardi, Fenster i.	214	14
versucht niemals z täuschen (i. d. Malerei) .	83	14
Milton, s. richtige Bezeichnung „bossy“	157	14
Mino da Fiesole, Skulpturen d.	319	21
Modernität, fieberh. Unruhe d.	370	20
Mosaik als geometrische Form empfehlenswert . .	327	24
Mulready, dessen Wahlspruch	10	Einleitg.
Nachahmung, gesunde. .	281—83	4—5
Natur, baukünstler. Anregung durch die	131	3
Netzwerk als Zierform in der Natur und Baukunst .	201—2	18, Amkg.
Niederlanden, Kirchtürme i. d.	70	8
Niniveh, Elfenbeinschnitzereien und Skulpturen.	224, 243	21, 31
Normannische Bogengänge .	116	26
Steinhauerei	41	10
Orcagna, Dämonen des . .	312	19
Flächenornament . .	173	19
Originalität, echte.	379	4
Ornament in der Entfernung.	44—49	12, 13
gutes kann nie überladen sein.	51—53	15
Gusseisernes und Maschinenerzeugtes . .	65	6
a. Gebrauchsgegenständ	220, 226	19, 23
nicht sichtbares . . .	43	11
marmornes. . . .	259, 266	36, 40
Oxford, Merton College . .	173	19

	Seite	Paragraph
Paddington, Bahnstation, Säulen an der . . .	224	21
Padua, Arena, Kapelle, Fresk.	267	40
EremitenKirche, Maßw.	106	21
Eremiten Kirche, Fenst.	177	21
Paris, St. Madeleine Fassade	149	11
Notre Dame „premier masson"	403	Anhang I
Père la Chaise . . .	326	24
Parlamentsgebäude i London, Heraldik übertrieb. am	203	8
Parma, Baptisterium . . .	267	40
Camera di San Lodovico (Correggio) . .	85	15
Dom (Correggio's Himmelfahrt)	86	15
Parthenon, Skulpturen . . .	356	14
Pavia, Certosa v., uberfeinerte Schnitzerei der . . .	49	14
Perikles, Zeitalter des . . .	334	2
Perpendikularstil	387	7
Perugino, Gebr. d. Spruchb. b.	206	10
Photographie nützl. z. Überlief. alter Baudenkmäler .	404	Anhang I
Picardie, Straßen in der . .	189	24
Pisa, Gotik in	200	7
Romanischer Stil in	387	7
Campo Santo Fresken .	85	15
Campo Santo Maßwerk	172	19
Dom, Farbe u. Skulpt. a.	270	42
Dom, Fassade am . .	292	9
Dom, Ornamente am .	200	7
Dom, Verhältnisse am	145	10
schiefer Turm, verdorb. d. gleiche Einteilung .	239	28
Pisano, Nicolo	291	8
Pistoja, Baukunst in	200	7
Turm von	297	12
S. Giovanni Evangelista	299	13
Ponte della Trinita	227	23
Porzellanarbeit in d. Baukunst	96	20
Prato Kathedrale	79	12
Proportion, architektonische .	228—233, 271	24—25, 43
architekton., zwischen mindestens drei Teilen	239	29

	Seite	Paragraph
Raphael, Arabesken des . .	206	10
Ravenna	281	3, Amkg.
Rembrandt, Federn- u. Schattenmalerei . . .	356	13
seine Art edel in d. Baukunst, verwerflich in d. Malerei.	155	13
Renaissance-Architektur, Verfall der	178—79	21
Dekoration ahmt hässliche Dinge nach . .	254	34
Restorierung ist stets unmögl.	363—68	18—19
Rheims, Kathedrale	188	24
Rhinoceros, Knochen des . .	80	13
Rinnleisten, dorische, a. Säulen	180	21
Robbia, Luca dell., Flachreliefs	101	20
Romanische Baukunst, frühe, Fenster der	169	18
Bedeutung der Mauerfläche	142	8
Rom, Engelsburg	166	17
St. Peters Dom . .	137	6
Sixtinische Kapelle . .	267	40
Sixtinische Kapelle, Deckenmalereien der. .	82	14
Grabmal d. Cecilia Metella	166	17
Fresken im Vatikan . .	267	40
Rouen, Kathedr, Flamboyant und Renaissance . .	46	12
Kathedrale, Thüren u. Maßwerk	181, 184, 188	21—24
Kathedrale, Fassade u. Türme	233, 235, 246	26, 27, 31
Kathedrale, Nordthür .	108, 110	22—23
Kathedrale, eiserner Turm	74	10
Rubens, das Malerische bei .	360	15
Rundungen u. runde Flächen in der Kunst. . .	166	17
Ruinen, das Malerische an .	361	16
Salisbury Kathedrale . .	238, 246, 273	28, 31, 43
Kathedr., eisernes Band um Mittelturm . . .	74	10

	Seite	Paragraph
Salzkrystalle u Lombardische Ornamente	200	7
Schlangenstein in San Michele, Lucca	268	41
Springbrunnen in Straßen	227	23
Spanien, unreine Architekt. i.	6	Vorwort
Steine, Behauen d., m. d. Hand	100—103	20
Schwalbenschwanz-system	78	12
Steinmetzarbeit, Kühnheit u. Wert derselben. . .	147—51	11
Straßburg, Münster zu . . .	233	26
Straßen-Architektur, engl.	189	24
Strebepfeiler, gute u. schlechte	69—71 [103	8
Stuck, a. Steinimitat. verwerfl.	84—90, 100—	15, 16, 20
Sursee, Stadthaus	123 [271	28 [43
Symmetrie und Proportion	230, 237, 244,	26, 28, 31,
Tabernacle, Bau des. . .	29	6
Tintoretto, das Malerische bei	360	15
Fresken des . . .	255	35
Titian, das Malerische bei.	262	39
Torcello, Madonna in Mosaik v.	267	40
Türme, verschiedene Größen-verhältnisse . . .	228—29	26
Troyes, St. Urbain zu . . .	387	7
Tudorstil	387	7
Fallgatter-Ornamente b.	201, 263	8, 39
Tünche, Gebrauch von . . .	89—92	16—17
Turin, Superga von	132	4
Unterteilung von Maßwerk, Beispiele	243—48	31—32
Beispiele, übertriebene	166	17
Val d'Arno, Städte im Arnothal	6	Vorwort
Van Eyck, Originalität des	379	4
Venedig, Gotik in	387	7
Gotik in, Vorzüglichkeit der	178—79	21, Amkg.
Straßenarchitektur von	227	23
Ca' Dario, Marmordekoration am	213	13
Ca' D'Oro, Maßwerk	181	21

	Seite	Paragraph
Venedig, Ca' Grimani, Mäanderornament . . .	198	4, Amkg.
Dogenpalast	144, 172, 181	9, 19, 21
Dogenpalast, farbige Fassade	250, 264	33, 39
Pal. Foscari	181	21
Pal. Foscari, Fenster d.	117	26
Marcuskirche . . .	239, 242	28—29
Marcuskirche, Fassade der	301—8	14, 15, 16
Marcuskirche, Mosaik.	96	18
Marcuskirche, Wood's Urteil über die . . .	303	14
S. Maria della Salute .	132	4
Vercelli, Backstein-Verzierungen am Marktplatz.	100	20
Verona, Fresken	84	15
Fresken	261	40
Straßen von	371	20
Kathedrale, Thüren d.	188	24
Kathedrale, bemalte Wand der	264	39
S. Anastasia Kapelle .	177	21
S. Zeno	45	12
Veronese, Paolo, dessen Farben und Kostüme .	262	39
Vicenza, Haus in	341	5
Volkskraft in der Blüte der Baukunst	279	3
Vorstadtarchitektur	338	3
Wales, Berghutten in . . .	149	11
Westminster, Architektur-Museum	405	Anhang I
Heinrich VII. Kapelle .	202	8
Heinrich VII. Kapelle, Steinmetzarbeit . .	152	12
Zebra, Streifen v., nicht abhängig v. s. Anatomie	360	15
Zierleisten, farbige	256—57	36
frühgotische	183	22
durchbrochene . .	104—6	20

INHALT

	Seite
Vorwort des Übersetzers	1
Vorwort des Autors	4
Einleitung	10
I. Betrachtung — Der Leuchter der Aufopferung	18
II. Betrachtung — Der Leuchter der Wahrheit	55
III. Betrachtung — Der Leuchter der Kraft	126
IV. Betrachtung — Der Leuchter der Schönheit	191
V. Betrachtung — Der Leuchter des Lebens	275
VI. Betrachtung — Der Leuchter der Erinnerung	330
VII. Betrachtung — Der Leuchter des Gehorsams	372
Anhang	398
Register	411

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.